CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID 137
MAYO 1961

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3.875-1958

137

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 2440600

MADRID

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro*, Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile). Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida. 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenasgo* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado. núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal. 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal, 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza Sh. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gercontrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Charles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

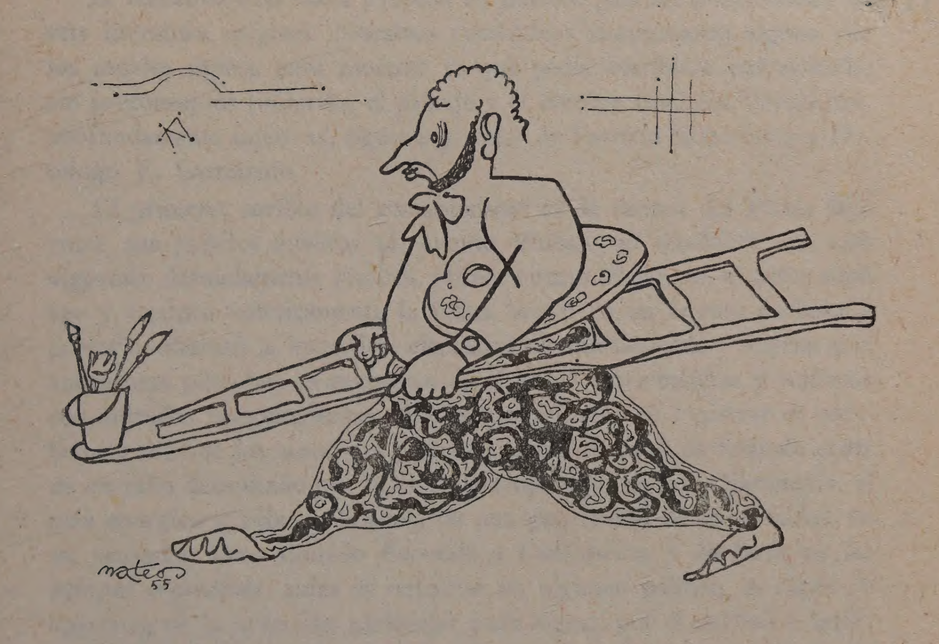
Teléfono 2440600

M A D R I D

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.

Suscripción anual ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 2215865.—Madrid.



ARTE Y PENSAMIENTO

TRAYECTORIA DEL REALISMO EN LA ARGENTINA Y UNA NOVELA RURAL

POR

CARLOS HORACIO MAGIS OTON

El romanticismo había probado en nuestro país las posibilidades de una literatura original. Nuestros románticos abandonaron alguna vez los moldes típicos para mostrar lo que podía escribirse enfrentando, sin preconceptos literarios, el paisaje y el hombre real. Así florecieron, profundamente nuestras, algunas páginas de Esteban Echeverría o Domingo F. Sarmiento.

El primero, corifeo del romanticismo en la cuenca del Plata, dejó entre sus papeles inéditos un cuento titulado *El matadero*. En este vigoroso, desnudamente realista, primer cuento argentino, el autor supo ver y traducir estéticamente la faena brutal en su ámbito bárbaro y precario. Retrató la impudicia elemental de muchachones y negras que, andrajosas piltrafas, se revuelcan en el barro entre insultos y trallazos con entrañas sanguinolentas. No tuvo escrúpulos en registrar el vocabulario soez de los matarifes y pudo comunicarnos el espectáculo atroz de un niño decapitado por la violenta tensión de un lazo. Sarmiento, el más enérgico y robusto libelista de una generación de expatriados, en su acusador libro titulado *Facundo* o *Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, antes de enjuiciar un régimen político, es capaz de apartarse de la intención particular para lograr, por el análisis e interpretación de la realidad social como instrumento metódico, la profunda visión de nuestro medio geográfico y los magistrales retratos de esenciales tipos humanos populares de la Argentina del siglo XIX como el «rastreador», el «baquiano», el «gaucho malo», el «cantor».

Hacia 1850 apagábase definitivamente el romanticismo en Europa. Al abuso de lirismo y fantasía, el arrebato sentimental, sucedía un arte objetivo. El poeta «daimónico» y libérrimo es reemplazado por un escritor reflexivo, documental, urgido por preocupaciones científicas. Se abandona la exaltación individualista procurando aprehender las circunstancias: el costumbrismo pintoresco y folklórico se encauza hacia la pintura de ambientes, hacia el objetivismo documental y el ensayo sociológico.

Esta renovación implica una modificación o, por lo menos, un replanteo de nuestros modos literarios. Por otra parte, junto al proceso cultural, el peculiar desarrollo histórico-social argentino, enfrentando

a la peligrosa desarmonía de una gran extensión territorial y la aglomeración de gentes en las ciudades —particularmente Buenos Aires— había favorecido, con la inherente dislocación del aislamiento, la evolución hacia dos tipos de cultura: una, europeizante y refinada en las ciudades, sobre todo en la capital ribereña y mercantil; tradicional, con vibraciones de rústica elementalidad, la otra, enraizada en el ámbito campesino. Dos tipos de cultura que polarizan, en última instancia, dos modos de ver el país y dos modos de procurar las soluciones. Cada uno de estos grupos intentará su expresión literaria y tomará de aquella renovación los elementos que respondan a su cosmovisión.

Es sintomático que la literatura argentina no haya podido evadir, ni siquiera en pleno auge romántico, la constante realista de la narrativa española. No puede sorprender entonces que el grupo tradicional, aunque rinda el último tributo al romanticismo en la concepción patética y exaltada de los gauchos del *Santos Vega* o *Martín Fierro*, ahonde, al mismo tiempo, la línea del realismo autóctono prefigurada en aquel romanticismo. Línea que llega a darnos *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla. Este libro, a diferencia del *Facundo*, de Sarmiento, observa la realidad social argentina no ya desde la atalaya ciudadana, sino desde la hondonada y el pajonal de la pampa desértica y ni aun sus desórdenes gramaticales o espurios galicismos logran apagar la fresca verdad humana y la gracia que encierra el realismo pintoresco de sus páginas.

El grupo litoral y europeizante se hará eco de los más avanzados modos literarios con el carácter violento y patológico de la escuela francesa, cuyo infrarrealismo, que conocemos con el nombre de *naturalismo*, presuponía, con Zola a la cabeza, un materialismo fundamental, según el cual idénticas leyes rigen a los seres vivos y a los cuerpos inanimados. El hombre queda reducido a la condición de ente irresponsable, cuyas acciones y sentimiento dependen fatalmente de la ley de la herencia y del medio y cuyos actos dependen en absoluto de causas extrañas a su voluntad. El escritor procurará, con prurito científico, realizar la disección de los elementos que determinan la conducta de sus personajes. Locos, borrachos, tarados de toda índole; la taberna, el prostíbulo y la casa de vecindad atraen la atención, y la obra literaria raya en el vicio, la pornografía y la degeneración más brutal. Este modo de ver y de sentir constituyó el patrón común de la llamada «generación del ochenta» (1), que, por urgar en la taberna y el conventillo o por registrar el discreteo galante, olvidó la total realidad argentina. Esce-

(1) Advertimos la necesidad de revisar una tradicional denominación que con criterio exclusivamente sincrónico, involucra autores de diferenciadísima cosmovisión y modos expresivos.

nas y seres urbanos absorbieron la curiosidad de esta generación a tal punto que sus hombres no tuvieron ojos para la naturaleza y se desentendieron del campo. El grupo de escritores que reconocemos bajo la denominación de «generación del ochenta» vivió cabalmente respondiendo a sus vigencias: profundamente inmersos en la transformación que sufría el país, gozaron intensamente las experiencias vitales a las que su posición y fortuna dábanles acceso, y, además, escribieron poniendo una nota de escéptica ironía o ácido ingenio en los salones porteños de fin de siglo. Pretendieron una visión fiel y objetiva de la realidad social; pero, subyugados por la moda naturalista, olvidaron aquel realismo tradicional, que había dado ya sus frutos, y perdieron de vista la Argentina total.

Al confrontar estos dos modos de ver el país, de interpretar sus fracturas y enfocar las soluciones, debemos tener presente un poderoso elemento de imbricación: la oligarquía ganadera, que, si bien no logró la fusión definitiva, alcanzo, al menos, a suavizar muchas divergencias. Muchos hijos de hacendados pasaron a formar, desde principios de siglo, los cuadros dirigentes de la política y las letras luego de haber vivido intensamente una vida campesina, de cuya nostalgia no se liberarán jamás. Corresponderá a esta nueva generación restablecer el equilibrio, munida ahora de lo más fecundo de las dos experiencias.

Con esta generación aparece también el escritor profesional, el escritor consciente de su responsabilidad y de su obra, consagrado de lleno a la labor literaria con vocación definida. Estos escritores, capacitados naturalmente para gozar la vivencia del campo, retomarán el realismo nativo y un marcado interés por el paisaje y el hombre de la tierra. Del naturalismo se aprovechará la documentación exacta del medio con la expresión de las costumbres y el habla real, y los protagonistas de sus relatos ya no serán el gaucho convencional y casi caricaturesco, sino paisanos legítimos, verdaderos hombres de carne y hueso. El paisaje mismo dejará de ser artificioso para convertirse en una pintura fiel de la realidad. La real vocación literaria, vigorosa y urgente, les hará recibir entusiasmados las conquistas del modernismo: belleza formal, perfección técnica, profundidad psicológica y goce verbal en procura de un estilo sugestivo, elegante y suelto que conjugue la armonía de la forma con la delicadeza de la descripción (2).

A partir de 1900 se abre un nuevo ciclo en la novela criolla, en el cual la vigorosa corriente autóctona y tradicional que había florecido ya en algunas páginas de Echeverría, Eduardo Gutiérrez, Mansilla

---

(2) Resulta muy valioso para el estudio de la novela argentina el libro de Enrique W. Alzaga: *La pampa en la novela argentina.* Ed. Angel Estrada y Cía., Buenos Aires, 1955.

y los poemas gauchescos, retoña fecunda con la experiencia naturalista. La pampa, el gaucho, la vida del campo, así ahondados en veracidad y belleza, entran ahora resueltamente en la literatura fundando uno de nuestros más bellos y auténticos géneros literarios: *la novela rural.*

Un género que culmina en tres nombres que significan tres polaridades perfectamente discernibles: la suntuosidad verbal en *Zogoibi,* de Enrique Larreta; la visión estilizada en nostalgia y belleza del hombre y su ámbito en *Don Segundo Sombra,* de Ricardo Güiraldes, y, finalmente, el fruto más maduro, equilibrado y profundamente humano en el *Romance de un gaucho,* de Benito Lynch.

BENITO LYNCH

Nació Lynch en Buenos Aires en 1885. Por el lado paterno, aunque de origen irlandés, su ascendencia cuenta con largos antecedentes argentinos. Por la línea materna su entronque es uruguayo-francés. Residió la mayor parte de su vida en la ciudad de La Plata. Allí cumplió los estudios secundarios, y muy joven comenzó a escribir. Alternaba sus tareas periodísticas con la intención de dar a conocer su personal experiencia del campo. De los años juveniles pasados en la estancia paterna: «El deseado», en el partido de Bolívar, guardó siempre su afecto por el mundo campesino y la afición por las tareas rurales y los ejercicios de destreza personal. Naturalmente retraído, permaneció siempre alejado de todo grupo o círculo literario. Este retraimiento se acentuó en su madurez y su actitud reflexiva lo llevó a restringir, en los últimos años, su producción literaria. Su obra es totalmente narrativa y se manifiesta en cuentos y, sobre todo, en novelas. No fué lo que se llama un escritor fecundo, su fecundidad no era numérica. En unos veinte años nos da lo más importante de su producción impresa: *Plata dorada,* 1909; *Los caranchos de la Florida,* 1916; *Raquela,* 1918; *La evasión,* 1918; *Las mal calladas,* 1923; *El inglés de los güesos,* 1924; *El antojo de la patrona* y *El palo verde,* 1925; *De los campos porteños,* 1931, y *El romance de un gaucho,* 1930. Narraciones cortas, como *Locura de amor, El pozo, Cartas y cartas, El potrillo roano,* alternaron con los relatos mayores. En 1933 publicó *El estanciero,* ensayo expositivo que sintetiza sus observaciones referentes a las modalidades de nuestras estancias.

Es Benito Lynch, entre los autores de novela rural —entendida como el equilibrio resultante de anteriores factores literarios—, el más maduro y cabal. La escasa, aunque inteligente, crítica que ha tenido hasta el presente nuestro autor coincide en destacar tres o cuatro aspectos fundamentales de su obra literaria:

1. Autor libre y espontáneo, crea su obra con elementos sencillos, profesando verdadera humildad artística.
2. Entronca, progresivamente, con el realismo tradicional, por su perfecto equilibrio entre el elemento humano y el ambiente total en que lo inserta.
3. Se aparta definitivamente de la visión naturalista con su desdén por el tema escabroso.
4. Enfrenta al gaucho y la campaña ingenuamente, sin perjuicios literarios. Admira al gaucho, pero sabe que su estoicismo y resignada desaparición no se prestan a grandes descripciones; por lo mismo, no exige la acción heroica a que nos tenía acostumbrados el tema rural en literatura.

Hay que destacar que todas estas características están resumidas en la actitud fundamental de Benito Lynch escritor: *Nuestro autor se asoma al mundo campesino para ver vivir.* Esta actitud vital configura su técnica constructiva y condiciona los recursos estilísticos dirigidos a captar a sus personajes desde su perfecta entidad y definirlos por sus sentimientos, pensamientos y acciones. Su más característico rasgo de estilo es que dejando hablar a sus personajes nos hace conocer su atuendo, descontar sus ademanes, adivinar su pasión y reacciones. Arturo Torres Rioseco llega a afirmar la influencia de la novela proustiana por este modo de descripción psicológica y creación interna.

«El romance de un gaucho»

El romance de un gaucho es la pauta decisiva para el análisis del estilo de Benito Lynch. La acabada madurez que logra esta novela es traducción de la perfecta adecuación de la técnica constructiva y la máxima eficacia de los recursos estilísticos.

Esta obra, publicada en forma de folletín en el diario *La Nación* en el año 1930, fué reeditada por Anaconda el año 1933.

La línea argumental es realmente clara y sencilla:

> Pantaleón, un muchacho tímido y retraído, ha vivido casi veinte años sujeto a la ternura y autoridad de su madre, doña Cruz, anciana señora dueña de una pequeña estancia en el partido de Lobos. La llegada de un matrimonio pueblerino, decidido a afincarse en el lugar, trastorna la quietud y monotonía de la vida en aquella estancia: Don Pedro Fuentes es un hombre maduro, borrachín y jugador, que abandona con demasiada frecuencia a su mujer, joven y bonita; doña Julia, la esposa, busca en la amistad con doña Crúz consuelo para su soledad, haciéndola confidente de su resignado fracaso.
>
> Pantaleón siente muy pronto el impacto de esta dolida presencia de mujer deseable, enamorándose ingenuamente, sin que su madre, candorosamente confiada, atine a comprender el desasosiego y las mudanzas del muchacho.
>
> La tormenta se desencadena por la acción de terceros. Doña Casildra,

la curandera, vieja chismosa, y don Pacomio Ayala, padrino del muchacho, viejo egoísta y resentido, son los que, maliciosamente, enfrentan a doña Cruz, a Pantaleón y a doña Julia con la implacable realidad.

Los tres personajes reaccionan fieles a su entidad: doña Cruz confía en su autoridad para modificar la pasión de su hijo como si fuera un niño y esta vez pudiera obedecerla; Pantaleón, inexperto y pueril, pretende seguir adorando sumisamente a la mujer de Pedro Fuentes y no le interesa otra cosa que estar cerca de la mujer amada; doña Julia, mujer honesta, pero en soledad, pretende conservar a Pantaleón como objeto de una ternura inocente. La tensión cede por su punto más débil: Pantaleón no puede obedecer a su madre y termina por sentirse insatisfecho con la postura que le asigna doña Julia.

De aquí en adelante, toda la novela es la historia del fracaso de Pantaleón, que no está preparado para superar su situación y busca las soluciones más lógicas para su entidad: la huída y el desatino, que lo llevan a la disgregación moral.

Al final, cuando la muerte de don Pedro parecía allanar el camino de su amor, Pantaleón ya no es apto para la felicidad. Es un hombre destrozado y su naturaleza lo traiciona en el frenesí de la carrera final y en la angustiosa urgencia del regreso. Muere loco a un costado del camino.

La técnica constructiva.

Benito Lynch pertenece a la última generación modernista, cuando, mitigado el afán artificioso, los escritores procuran una expresión más sencilla y humana. El viraje no es casual: la euforia finisecular ha entrado en crisis. Nuevas fuerzas sociales avisan que unos pocos son los únicos beneficiarios de la espléndida era bucólica. Se descubre con sorpresa que hay desheredados al margen del frenesí bursátil. El escritor, fundamentalmente el novelista, debe reactualizar su postura y abandonar el esteticismo decorativo, que resulta frívolo y anacrónico. El modernismo, que se había iniciado en franca reacción al naturalismo, evoluciona hacia un realismo reflexivo. Este realismo es el modo de ver el mundo de Lynch.

Entendemos por realismo un modo literario caracterizado por la comunicación objetiva de una realidad; un modo de expresión en todo conforme a la realidad mostrada. Ahora bien, ¿este objetivismo es absoluto?; ¿puede realmente el hombre conformarse a la realidad para expresarla? La pupila del hombre es esencialmente interesada: en cualquier caso este objetivismo es selectivo. De las múltiples posibilidades de lo contemplado, aprehendemos las vertientes que se ajustan a nuestro previo interés, que responden a nuestra cosmovisión. De ahí la originalidad de un escritor; de ahí la originalidad de Lynch. Eligió de la realidad circundante el dinamismo vital: tensión física y movimiento psicológico. Como luego veremos, *El romance de un gaucho* es la historia de una mutación vital.

Nuestro autor captó la realidad en movimiento; su realismo es esencialmente dinámico:

"Cuando doña Julia terminó de arreglarse y salió ajuera, ya despuntaba el sol y ya también, su pioncito le tenía maniadas y listas, las vacas, pa que pudiera ordeñar prontito y con comodidad.

La moza alzó el balde y, después de devisar un rato pa todos laos y de largar un suspiro como diciendo: "¡Linda mañana pa ser dichosa!", agarró por la güeyita que llevaba pal tambo, haciendo mil monadas pa evitar que el pasto e los laos, le enllenara los zapatos de rocío...

Se había puesto un pañuelo punzó en la cabeza y parecía mesmamente una raina, con su sencillo adorno sobre su pelo retinto.

Las dos vaquitas lecheras que tenían, una hosca y la otra rosilla, la esperaban muy quietas, rumeando lo más tranquilas y lambiéndose con sus lenguas limpias y blancas los hocicos relumbrosos; mientras, en el corralito de adobe, sombreao por unos lindos sauces nuevos, los dos terneros se alborotaban, atropellando la puerta.

Entre las ramas de los árboles cantaban unos pajaritos que no se veían..." (Página 103.)

El libro de Lynch muestra constantemente esta preocupación por el hombre en movimiento total. Hay capítulos excelentes, como la pelea de Pantaleón con «El Toruno» o la jugada de monte en «La Esquina», la pulpería de don Carmelo, que registran el movimiento de los personajes motivado por la dinámica interna. El segundo describe el ambiente de una pulpería, con el negocio confesable frente al mostrador y el garito en la trastienda. Algunos hombres, pobres peones, hombres de trabajo, hacen un alto en el camino y consumen su tiempo y su ginebra, ajenos al ritmo de los que pueden perder dinero. También algún vagabundo, arrimado al calor que sobra, espera el convite ocasional. Luego, la jugada, el mecanismo psicológico del jugador: prudencia y malicia; los dichos y maneras del juego en la campaña. Todo ello encauzado a mostrar la inexperiencia de Pantaleón: su ingenua fanfarronería, su real timidez, su caída en la vorágine y ebriedad del juego, para terminar en una reyerta y su consecuencia sangrienta que depara una incidencia fundamental en el desarrollo de la novela.

Cualquiera de estos capítulos es un ejemplo cabal de observación reflexiva, de móvil realismo y de dinamismo psicológico, para mostrarnos hasta qué punto son las notas imbricadas de la fundamental actitud artística de Benito Lynch. Su actitud como novelista, ese asomarse ingenuamente a la vida rural, configura las dos vertientes esenciales en que se apoya la técnica constructiva de su novela: *realismo y desarrollo psicológico.*

Es nuestro autor un fino psicólogo, y su preocupación por el movimiento total lo lleva a ahondar los caracteres. No se conforma con mostrar la acción sobreentendiendo las motivaciones psicológicas, sino que gusta explicitarlas y asistir a su desarrollo. Luego, cuando los personajes se han manifestado y creado a sí mismos, se retira respetuosamente y les entrega el hilo de la narración. De esta actitud artística

surge la perfecta articulación entre los personajes, las incidencias del medio y sus reacciones. En el conflicto del yo y el mundo, los hombres y mujeres de esta novela actúan desde su propia entidad.

LOS PERSONAJES.

Los personajes de esta novela cuajan sin esfuerzo y acabadamente de aquel realismo y esa creación interna. No hay estilizaciones. Salvo un pesimismo *a priori* y envolvente, Lynch enfoca un trozo de campo, y los hombres aprisionados en el encuadre viven casi con independencia del autor. Se crean y mueven a sí mismos; por lo mismo, no interesa su mayor o menor participación en el drama. No hay bocetos: todos, de un modo o de otro, resultan perfectamente dibujados.

Nuestro autor ha utilizado para delinear los caracteres dos maneras distintas: los personajes centrales gozan de una paulatina y graduada caracterización, reflexivamente progresiva en el hijo de doña Cruz, y una cuidadosa justificación de la postura en la mujer de Pedro Fuentes; los personajes secundarios, en cambio, resultan vigorosamente cerrados en pocas líneas, generalmente las de un diálogo.

Pantaleón era un mocito ingenuo y corto. Poco a poco va mudando por imperio de una pasión nueva:

> "La señora dentró en aquella pieza que era el dormitorio de doña Julia y la puerta quedó entornada. Pantaleón, de riojo, pudo ver que dentro todo era color de rosa o blanco como la leche. Un perjume enllenó la cocina; era el mesmo perjume que se le sentía siempre a ella, pero mucho más juerte y, por lo mesmo, más lindo...
>
> El mozo dejó de quebrar las ramitas y se quedó quieto. Aquella puerta le risultaba mesmamente la puerta del cielo, y sentía cómo aquel aroma de doña Julia se le ganaba en el corazón y le emborrachaba el cerebro. Ansina sólo se explica que cuando la moza y doña Cruz volvieron a salir, ponderando la señora el arreglo del dormitorio, el mozo se aventurase a largar mirándola atrevido:
>
> —¡Y qué lindo olor por todas partes también!" (Página 22.)

hasta sufrir el desajuste por falta de conciencia de la realidad:

> "—¡No has hecho nada malo!, ¿pero pretendés hacerlo... verdá? ¿Y te parece lo más lindo? ¡Contesta! ¡Decime! ¿No sabés que doña Julia es una mujer casada?
>
> —Sí, sé...
>
> —¿Y entonces?
>
> —¿Y eso qué le hace?
>
> —¿Cómo que qué le hace?... ¡Cachafás! ¡Descastao!...
>
> Y ahí no más, la viejita se le quiso dir al humo pa castigarlo, cosa que el mozo evitó echándose p'atrás... Y era que doña Cruz, en su fiebre, había entendido otra cosa... Lo que el muchacho quería decir era que pa su amor respetuoso y sin malicia, no importaba que doña Julia juera casada o no." (Página 63.)

Luego, inevitablemente, el desasosiego, la insatisfacción, los celos y la huída; para terminar en la disolución moral: el egoísmo, los vicios, el escepticismo, que prenden en su alma con la vida vagabunda:

> "Mentira perecerá, pero así jué sin embargo... Ya juera por efecto de lo que había chupao o por mala entraña no más, la cuistión jué que aquella gran priocupación que había traído por el robo e lo animales, se le despareció en el preciso momento en que debió agarrarlo con más juerza. ¿No había hecho eso, pa tener con qué pagarle a don Pedro Juentes la diúda que le debía y poder volver a lo e doña Julia con la frente bien alta?... ¡Y güeno!... ¿Por qué ahura que vía que por mano de su pobrecita madre, el asunto estaba ya arreglado y que por lo tanto el latrocinio aquel estaba de más, en vez de llorar arrepentido, más bien se sentía contento?... ¡Ah, ah!... Era ni más ni menos que con aquella juerza e la sangre e su juventú, Pantaleón no tenía más albertencia que pal lao e su gusto, de aquel grandísimo gusto que le daba el poder volver junto a la prienda que cudiciaba, sin tener que pasar bochorno... Pa la madre agatas si el mozo tuvo un pensamiento: "Pobrecita mi madre, tan güena como es y cómo me quiere!" Ah, ah... Un hombre hecho, un hombre de verdá, que ya hayga sufrido y al que la madrecita le hiciera un gran bien, lo primero que sentiría sería una gran ansia de dir a echarse en sus brazos. El no. Al contrario: Pa la madrecita, nada, y lo pior es que, quizá, no más llegó a contentarse con lo del robo e los novillos, pensando que pagada la diuda, ahura le quedaría todito "aquel mundo e plata", pa jugar y pa hacerse el jailaife sin tener que pionar..." (Página 255.)

Para terminar en el aniquilamiento del delirio final:

> "Y... después pasó lo que Dios no permita más pa naides... Aquel mozo, enloquecido por sus vicios y por la rábea y despecho tan grande que sentía, un redepente, se me largó al suelo otra vez, sacando el cuchillo y agarrando del travesaño al malacara... ¡Zas...! Ahi no más me le mandó a la olla y hasta la marca, una puñalada como un rejucilo, a tiempo que le gritaba como si hubiera sido un cristiano: "¡Tomá por maula, inservible...!
> ... Después, con la luna ya alta en mitá del camino —una luna casis enterita, que alumbraba el campo como si juera de día—, Pantaleón, muerto e sé y sudando e la calor, que se redetía, agarró a caminar con el recao al hombro..." (Pág. 499.)

Además, casi al final, el autor nos entrega la clave de esta disolución. Nos da la raíz de esta ineptitud esencial de Pantaleón para superar su fracaso:

> "Y Pantalión mintió a medias, como hacía todas las cosas." (Pág. 412.)

En *doña Julia* no hay realmente transformación, sino la inevitable consecuencia de su fracaso. Cuando aparece en la novela, ya es un carácter definido, con la resignada finitud de su frustración.

Por tanto, el autor creyó oportuno, antes que la anterior táctica progresiva, ir entregando las pautas con dosificada eficacia: su graciosa juventud, inocente coquetería, inútil ternura, su soledad y la tragedia de su vientre estéril. Entonces, su amor por Pantaleón es el desahogo natural de una urgencia de compensación; pero mujer honrada como es, y naturalmente sujeta a la fidelidad conyugal, pretende,

con ingenua lógica, conservar al muchacho como «aparcero», mezcla de camarada y del hijo que no ha tenido.

El resto de los personajes quedan definidos en pocas líneas, desde su aparición:

Doña Cruz, dominada por su egoísmo materno, sólo ve y le preocupa aquello que pueda alejar a Pantaleón de su tutela. Acostumbrada a hacer valer su autoridad, queda inhibida para entender el drama de su hijo y ayudarlo eficazmente. En las primeras páginas ya se nos muestra tal como actuará en toda la novela: cuando Pantaleón sale en defensa de doña Julia ante el marido borracho, doña Cruz se inquieta por la intervención de su hijo en una rencilla conyugal, y nada más, sin preocuparse por los motivos que impulsaron al muchacho (págs. 15-19).

Doña Casildra, la chismosa vieja curandera, queda perfectamente caracterizada en las líneas del diálogo mantenido con doña Cruz y forzado maliciosamente por la intrigante para mostrar a la viejita, del peor modo posible, la pasión del hijo por doña Julia.

Los peoncitos Zoilo y Serapio muestran, desde que aparecen, su ingenuidad y pueril picardía, en agudo contraste con la precoz responsabilidad de niños abandonados que deben ganarse la vida peonando.

Los Rozales y su gavilla de malandrines personifican el elemento social en descomposición del mundo campesino. Simbolizan los vicios que dominarán a Pantaleón. Por primera vez el autor no usa el diálogo ni el desarrollo psicológico, prefiriendo la descripción directa; el cambio de procedimiento responde a que son prefigura de la disolución moral de Pantaleón y como tal se prefiere entregarlos en rápida unidad:

> "Como se ha dicho, en cuistión de vicios, ninguno e los tres Rozales se sacaban ni un pescuezo, pero, quizá, pa no estorbarse demasiado, se los habían repartido entre ellos en algunos casos, como güenos hermanos que eran: Ansina don Pedrito, "El Zaino", era el guapo e la familia y el corsario pa la mujer; Felipe, el segundo y por mal nombre "El Indio", el hombre e las jugadas, y Alejo, el más chiquilín, "Zafarrancho" que le decían, era además de una suerte e bótica e vicios, el gran cuatrero e la familia. ¡Ah, ah! (Página 211.)

La crítica ha coincidido en destacar la agilidad de Lynch para retratar las mujeres y los niños de sus novelas, y realmente se distingue por la eficacia y ternura que pone en ello. Es de notar, sin embargo, la cuidadosa y certera pintura de los viejos de que goza *El romance de un gaucho:* doña Cruz, doña Casildra y don Pacomio Ayala. Llama poderosamente la atención la jugosa creación de este último.

Don Pacomio Ayala es el padrino de Pantaleón y tiene no poca

responsabilidad en el drama del muchacho. Solitario y egoísta, concuerda perfectamente con el ambiente que lo rodea:

> "Pero, con todo, llegó no más al rancho e su padrino — un rancho viejo, deslomao, sin un árbol, sin un reparo; plantao por un capricho del hombre idioso, en la cuesta mesma de una loma y al cair de una vizcachera..." (Página 35.)

Malicioso y resentido, es el primero en echar a rodar la malevolencia, envenenando el alma de Pantaleón:

> "—¿Que no la conozco?... ¡Ja, ja, ja!... —Y don Pacomio se riyó como con amargura y disprecio—. Decidle a tu madre, que le pregunte a doña Casildra, la culandrera, quién es la florcita ésa. —Y volvió a rairse con su risita idiosa, con aquella risa que era más pior que una mala palabra..." (Página 39.)

Chismoso agorero, mortifica a doña Cruz, mientras aprovecha su desesperada situación para estafarla:

> "No hay que decir que de aquella alegación con su compadre la pobre doña Cruz no sacó ningún provecho como no juerá el de distrairse... Como en otras ocasiones, don Pacomio había caído en medio de sus tribulaciones, pero no para ayudarla en nada, ni siquiera con un consejo güeno... El caiba como la lechuza, al olor de la fiebre, y nada más..." (Página 81.)

Por último, el hombre queda cabalmente identificado en la legitimidad de su muerte:

> "Asigún cuentan también, cuando vino la autoridá —por aviso del mesmo Pantalión— y se echó la puerta el rancho abajo— metiéndole el anca de un caballo, porque era media juerte: ya me lo hallaron al pobre don Pacomio finao de una punta e días y a la perra aquella, que era su única compaña, aunque muerta de hambre, tan juriosa por defenderlo y no dejar que se atracara naides a la usamenta el amo, que hasta mordió un milico y tuvieron que matarla... —¡animalito e Dios!— de un talerazo..." (Páginas 404-5.)

Los recursos estilísticos.

El romance de un gaucho pone en juego recursos que responden fielmente a la técnica constructiva, estrechamente vinculados a sus dos vertientes: realismo y desarrollo psicológico.

El realismo.

El realismo, que guiara el afán de adecuación de los personajes a su ambiente total por la eliminación de todo elemento —tanto el folklorismo pintoresco como el heroísmo enfático— que pudiera romper el equilibrio, informa también el tratamiento y la cuidadosa selección de los *soportes temáticos*.

La crisis del gaucho.

Esta novela plantea la crisis y desaparición de un tipo humano y de un modo de vida. El autor ha registrado la transformación del campo argentino con la cálida vivencia de su experiencia personal: la antigua estancia, de vida sosegada y patriarcal y recursos empíricos, va evolucionando hacia la estancia moderna con su despersonalización de nueva empresa comercial. El penoso desplazamiento de los inadaptados es el último resultado de esta transformación.

Ha quedado atrás la sociedad campesina de elementos nítidos y seguros que describiera, veinte años atrás y ya con retrospectiva nostalgia, Leopoldo Lugones en *El payador*. Se enfrentan ahora, con la desarticulación típica de todo momento crítico, dos tipos humanos y su proyecto de vida:

Pantaleón Reyes es el hombre en derrota: abúlico, inexperto, maleable y quisquilloso —como todo inseguro—. Don Venero Aguirre es el hombre nuevo, pujante, progresista; pero es también un elemento inmaduro; a pesar de conocer perfectamente la psicología del gaucho, prefiere, en su urgencia progresista, mandonear antes que educar. Es ofensivo hasta cuando pretende salvar a Pantaleón. El ámbito natural de don Venero Aguirre es la estancia moderna, dominada por el afán de orden, pulcritud, economía, novedad. En esta estancia se prefiere el peón extranjero, que, si bien no tiene la capacidad natural del gaucho, posee, sin embargo, otras virtudes que lo hacen más eficaz: disciplina, constancia, docilidad.

Ahora bien, nuestra novela no es la historia de este conflicto, sino el drama de una incapacidad vital y la trágica disgregación del hombre vencido en la transformación de su ámbito.

El romance de un gaucho es el retrato de una suma de frustraciones: don Pedro Fuentes, incapaz de gozar la familia que ha formado; los Rozales, una familia en bancarrota moral; el patético fracaso de doña Julia, son los elementos que rodean el máximo conflicto de dos morales, en aporía, dos concepciones igualmente inoperantes: doña Cruz, con su rigidez tardía y ya inútil, con su sacrificada y egoísta maternidad, frente a Pantaleón, cuya inexperiencia y falta de grandeza le impiden superar su drama personal y lo empujan a un destino de evasión.

La vieja estancia.

Benito Lynch ha querido recoger también, con intencionada exactitud, el contorno de esos destinos. Eligió con originalidad los aspectos vírgenes de tradición literaria, prefiriendo de la vieja estancia los

aspectos sedentarios: la cocina, el dormitorio, el galpón de los peones. En todos los casos la visión es detenida, remansada, casi nostálgica. Se destaca, además, el valor del alambrado como pauta de orden. En la estancia de doña Cruz aparecen caídos por la inercia y desidia de Pantaleón, desilusionado; en otra oportunidad es la última contención que Pantaleón debe quebrar en su caída, cuando, maleado por el medio, cuatrerea a su propia madre para pagar una deuda de juego.

Las escenas típicas.

Otro soporte temático tratado con idéntica postura realista está dado por la escasa, pero personalísima, descripción de escenas típicas: la pulpería, el duelo a cuchillo, el rodeo. Independizado Lynch de todo presupuesto literario, enfoca estas escenas con absoluta legitimidad realista. Las escenas de la pulpería responden a su voluntad de análisis y al afán de ambientar secuencias de la novela. El duelo de Pantaleón con «El Toruno», desprovisto de toda grandeza, es, más que un duelo, una riña de maleantes, desarrollada con perfecto ajuste a sus protagonistas y motivación. El rodeo de las páginas finales es sólo una incidencia en la narración, tratada con nobleza en la rápida referencia al contorno, pero con una reflexiva huída de toda resonancia épica.

Parecería, luego de analizar los efectos del realismo, que toda la preocupación estilística está encauzada, en *El romance de un gaucho,* hacia una nítida visión de la vida campesina, casi una fría disquisición sociológica; la más despreocupada lectura advierte, en cambio, la honda palpitación humana de esta novela. Parecería también que el afán de liberarse de resonancias literarias agotaría la potencialidad estética del ámbito elegido; sabemos, sin embargo, de qué modo intenso y vibrante la pampa está presente en estas páginas de Lynch.

El novelista supo aprehender, en sus más íntimas vibraciones, la vida campesina, y logró comunicarnos su visión con la palpitación y el calor inherentes a la vida misma. La segunda vertiente de su técnica constructiva, el desarrollo psicológico, informa esa comunicación.

El desarrollo psicológico.

Borges nos ha dado, con su intuición, la pauta del mas característico recurso estilístico de Lynch:

"En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es; que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino (3).

Benito Lynch conocía perfectamente a sus personajes y adivinó sus destinos. Supo intuir, como creador de caracteres, que toda particularidad idiomática responde a una particularidad psíquica, que toda personalidad es el resultado del yo íntimo y de sus circunstancias. Como autor de una novela le bastó dejar hablar a sus hombres y mujeres espontáneamente desde su entidad, y registrar sus diálogos con fidelidad para comunicarnos eficazmente la vibración de esos destinos.

Y Benito Lynch no podía, desde su entidad de hombre culto y ajeno, realizar la comunicación perfecta. Apeló al conocido recurso técnico de un narrador; pero, a diferencia de Güiraldes, lo eligió también gaucho. De ahí el máximo equilibrio entre los personajes y su ámbito. Equilibrio que no se da sólo en los diálogos —que podían transcribirse—, sino en la narración total, es decir, en la visión total de esos destinos.

El habla rural.

El análisis de esta vertiente estilística resultaría mutilado sin la referencia al manejo de la lengua rural, en la que nuestro autor se muestra tan diestro:

El libro está escrito en la transcripción fonética del habla de la pampa bonaerense, registrando fielmente las siguientes peculiaridades:

1. Uso corriente de la «h» aspirada: *jondo, juir.*
2. Asimilación del grupo latino «ct» después de «u»: *conduta.*
3. Palatización frecuente de la «f»: *ajuera, juerte, Juentes;* y en ocasiones, de la «s»: *nojotros.*
4. Atracción de la semivocal «u» sobre las labiales: *güeno, güey, güelta.*
5. Casos de disimilación; *melitar, carcular;* o de asimilación: *decumento, idioso, iñidió.*
6. Metátesis del tipo de: *redctir, redepente* (de repente).
7. Contracciones: *de* en *e; del* en *el; por* en *pu; para* en *pa.*
8. Desplazamiento del grado de abertura de vocales tónicas: *raina, raindosé, craiba, Ferrayra.*
9. Caída de la «d» intervocálica: *cansao, lao, golpiao, entoavía*

(3) Jorge Luis Borges: *El "Martin Fierro"*. Ed. Columba, Colección Esquemas, Buenos Aires, 1953, pág. 12.

(todavía); y también final: *autoridá, mitá, voluntá, casualidá, sé.*

10. Falsos diptongos: *rial, pión, Pantalión.*
11. Uso corriente de prefijos intensivos: *arrejuntar, afusilar; endeveras, encomenzar, enllenar.*
12. Irregularidad en la diptongación verbal:
    a) Falso diptongo en los verbos en «ear»: *golpiar, palmiar, desiar.*
    b) Adiptongación de algunos verbos en «iar»: *cambeando, anuncea.*
    c) Falsa irregularidad de los radicales con «e» y «o»: *compriendo, escuende, dueblan.*

Pero donde se nota la madurez estilística del autor y su originalidad es en la elección del vocabulario. Lynch no procura prestigiarse de gauchismo, ni desea estilizar la lengua de hombres vistos en su viva y real humildad. Tampoco necesita inventar una lengua desde que su experiencia personal le ha dado generosamente los elementos necesarios. No remeda un vocabulario de gauchismo literario; se presta a registrar el habla rural con su generosa y expresiva vitalidad. Además, desde su consciente selección lingüística, cobran mayor valor los giros expresivos que el vocabulario mismo:

Los modismos:

¡Mentira, señor; eso es *un falso!...*
... Pantalión *se había metido hasta el encuentro...*
Le quedaría todito aquel «*mundo e plata*» pa divertirse.
Un rubio tuerto *el lao de enlazar...*

El verbo *carecer* con valor de impersonal:

Carece vivir entre estos paisanos bestias pa ver estas cosas...

La traslación semántica:

... ya sabéis que sos medio *lisiao* de la cabeza...
... se ha vuelto corsario pa la mujer...
... sin que hayga alguno que le alcance una *sé de agua...*
... el primer mate con un copete *machazo,* de puro bien cebao.
... *encharcao* de mate y con hambre.

El neologismo por derivación:

... áhi no más *puertió* pa ajuera.
... hasta que el hombre se le *apotró...*
... salió uno medio *vejanco* y con cara e dijustao...
... andaban a las *risadas...*

El diminutivo expresivo:

... pasar *contrita* la pulpería.

... como tiene *todito* el mundo.

Envilecimiento de algunos vocablos:

individuo, con valor despectivo.

desagerar (exagerar), como sinónimo de criticar.

Falsa concordancia del verbo impersonal:

... *hacían* una punta e días que...

El pintoresco uso de voces extranjeras:

... «monis», como dice el inglés...

... pa hacerse el *jailaife* sin tener que pionar...

ECONOMÍA VERBAL.

El romance de un gaucho está naturalmente narrado con el laconismo que caracteriza a nuestros hombres de campo. La creación interna rige así una legítima economía verbal.

Pocas veces la actitud de un borracho —en este caso don Pedro Fuentes— ha sido mostrada en toda su ridícula y lamentable dimensión con tan pocas palabras:

> "—¡Pantalión! —dicen que alcanzó a gritar la señora temerosa de que pudiera suceder un estropicio, pero, que por suerte, nada malo aconteció. El hijo e la viuda se me quedó resollando juerte delante el borrachón, hasta que él, raindosé siempre, raindosé con esa cara e sonsera que saben tener los mamaos, se salió reculando p'atrás y saludando lo más fino a toditos con el sombrero..." (Página 18.)

La concisión de unas poquísimas palabras —apenas veinticuatro— encierran nada menos que el desenlace. Final tajante, irrecusable, desolado como esta muerte; despiadado también como esta muerte inútil:

> "... Y dicen que a la mañana siguiente, unos que pasaban con tropilla, lo hallaron muerto ya, durito, a un costao del camino, entre unas pajas..." (Página 501.)

LA METÁFORA.

Informada por la visión realista, es reflexivamente sencilla y nítida. En perfecta correspondencia psicológica, el narrador recurre al contorno, real y próximo, para la aprehensión del plano evocado en comparación casi siempre explícita.

Una primera vertiente recurre al plano de lo cotidiano:

> "¡Ah!... Cuando se quiere endeveras el hombre se güelve suave como guasca bien sobada...
>
> El pobre mozo forcejeaba por decir algo dino, pero los pensamientos se le atropellaban como yeguas chúcaras en la puerta ajuera de un corral...

... Cuando más juerza hacía por desprenderse de aquella suerte de embeleso tan lindo y desconocido que lo envolvía, más se enriedaba —mala comparancia— como el animal, cuando cocea las boliaduras."

Hay en segundo lugar, y con menor abundancia, una vertiente más delicada, de manifiesta vibración modernista; pero siempre mesurada y fiel a las posibilidades mentales del hablante:

"Y la miraba con sus ojos limpios como esa agua clarita que salta de las vertientes.
—¿Y qué ilusión querés tener?...
—¡Y, cualquiera!... Como tienen tantísimos, como tiene todito el mundo: algo que convide a caminar p'adelante, como luz de población que se divisa dende lejos en una noche fría e viento y agua..."

Dentro de esta misma corriente modernista, se recurre también, en algunas oportunidades, al tipo de metáfora pura, es decir, a la expresión del plano evocado con prescindencia del plano real:

"Apenas si quedaba un resplandor rosao pu el lao del pampero, mientras que por todos los otros rumbos ya llegaba la escuridad galopiando..."

El diálogo.

Dentro de la vertiente constructiva de creación interna y desarrollo psicológico, Benito Lynch prefiere que asistamos a los diálogos con que los personajes se muestran, convergen o se debaten prisioneros de un destino en aporía.

Un diálogo es el recurso utilizado para plantear la dolorosa inquietud que ya no abandonará jamás a doña Cruz y prefigurar la radical impotencia de Pantaleón:

"Güeno, un día, un anochecer, de verano, en que la madre y el hijo, se hallaban solos, sentaos al reparo el alero e la cocina, y la viejita, que vía cómo el mozo estaba e callao y pensativo y cómo miraba el suelo, con los ojos turbios, le dijo un redepente, pasandolé cariñosamente la mano por el pelo:
—¿Qué tiene m'hijo?
—¿Yo, mama?
—¡Ah, ah!... Lo hallo raro dende hace tiempo, y no sé por qué maliceo que algo le pasa...
—¿A mí?... ¡De ande!... —y el mozo, colorao como si lo hubiesen sorprendido en una falta, iñidió con fastidio:
—¿Por qué?... ¿Por qué me dice eso, mama?
—No sé, hijo; pero el corazón me anuncea que a vos te pasa algo... ¿Has tenido algún dijusto, alguna alegación con alguno?
—¡De ande, mama!... ¡Con quién! ...
—¿Y entonces?
—¿Y?... Le diré, mama... ¡Es que me aburro...!
La viejita lo miró sorprendida al oírle esto. ¿Por qué...? ¿Dende cuándo su Pantalión se aburría, él que siempre había sabido entretenerse con cualquier cosa... cuantimás no juera mirando trabajar las hormigas?
... ...
Y de áhi no lo sacaba. "¿Pa qué?" y "Porque me aburro"; tanto que

la señora medio se incomodó al fin y le dijo algo que hacían una punta e días andaba por largarle, sin atreverse, recelosa de resentirlo como madre cariñosa que era:

—Mira, Pantalión: ¿no será que te aburrís tanto porque dende hace tiempo no hacés nada y te estás volviendo medio haragán? (Págs. 11-12.)

Un diálogo permite caracterizarse a sí misma a la oficiosa doña Casildra:

"—¿Un guachito, no? —Preguntó doña Casildra al verlo tan mansito y mantenido.

—¡Ah, ah! —le respondió la dueña e casa—. Me lo regaló doña Julia, ¿sabe...? Es de lo más atenta conmigo, ¡la pobrecita!

Y dicen que al oir esto, áhi no más agachó la cabeza la curandera y se quedó seria y como pensando, con la frente toda arrugada...

Al ver cómo se le había puesto la cara, ansina, redepente, cualquiera hubiera creido que de golpe la hubiera afligido una gran disgracia; pero doña Cruz, como señora de esperencia que era, enseguidita se dió cuenta e lo que pasaba:

—¿Qué —dijo—, qué, doña Casildra? ¿Hay algo malo e doña Julia?

La visita, sin levantar la vista del suelo, movió la cabeza y dijo con gran tristeza:

—No... ¿Qué quiere que hayga, doña Cruz?

... ...

Y áhi no más la curandera gorda volvió a arrimar el banco un poco más contra el de la madre e Pantalión, como si le pareciera que no estaban bien atracadas entoavía y sólo cuando su pollera floriada se amesturó con la pollera negra e la viejita, se decidió a largar el rollo:

—Verá, doña Cruz... Yo no sé, a la verdá, si debería; pero..., ¡qué diantre...! Pior será que otro se lo diga... Al fin yo soy mujer y amiga suya... ¿No le parece?

—¡Ah, ah! ¡Ah, ah! —Resolló la viejita mirándola muerta e miedo, como si áhi mesmo no más, la otra juera a sacar de entre el rebozo, la usamenta e su pobre hijo—. ¡Diga, doña Casildra!

—Güeno, que su hijo, su Pantalión, no está en casa el padrino como usté cree, si no en la de esa mujer...

Doña Cruz abrió tamaños ojos:

—¿Qué mujer, doña Casildra?

—¡Esa...! ¡La mujer de Pedro Juentes!" (Páginas 49-51.)

También un diálogo puede caracterizar un ambiente y sus cualidades morales:

"Y Ferrayra le hizo una seña al hijo e la viuda pa que se le atracara.

—¿Qué hay aparcero?

—¡Chist...! No habla juerte...

—¿Qué?

—Quería decirle, que si va a jugar no debe seguir chupando.

—¿Por qué?

—Porque se me hace que esta noche se pueden ganar algunos pesos y hay que andar con juicio, por lo mesmo... ¿Cuánta plata tiene?

—No sé fija —dijo Pantalión—, no sé... Creo que unos doscientos y pico... ¿A ver?

Y jué en seguida a echar mano al tirador pa mostrar al compañero lo que tenía, pero Ferrayra le cazó la muñeca:

—¡Vamos, amigo! —le sorprendió—. ¡No enseñe...! No hay que enseñar a naides lo que se tiene..." (Págs. 84-85.)

El planteo de una situación, la caracterización de un personaje o de un ambiente, son los valores fundamentales del diálogo como estructura del desarrollo psicológico.

Tenemos, sin embargo, dentro de este modo de creación interna, otras facetas menos ambiciosas, pero no menos substanciales. Ni el hombre ni sus destinos están tallados, exclusivamente, en grandes bloques. Algunos pequeños cantos y delgadas grietas hay que los libran de la pesada rigidez de arquetipos. Saber descubrir esas flexibles articulaciones es el secreto de todo grande novelista.

Dentro de la dramática tensión que produce la transformación del ámbito, se dan momentos en que la desubicación es casi una broma:

> "Y ya abría el caballo; pa dirse, el capataz, cuando Pantalión no pudo callarse más en su extrañeza, y me le preguntó raindosé...
> —Pero digamé, señor... ¿Es moda en esta estancia a lo que veo, de preguntar al forastero qué quiere como si juera pulpería...?
> El rubio sacudió la cabeza y se riyó con ganas.
> —Ahí tiene, amigo —dijo—. Ese es otro capricho del patrón...
> —Yo no vide estilar nunca, ansí, en otras partes.
> —¡ Claro que no, amigo! Pero..., ¿qué quiere...? Cambean los tiempos... ¿no?"

Los nuevos métodos no dejan tiempo para la comedida etiqueta con que se recibía tradicionalmente a una visita, produciendo en Pantaleón molesta inquietud. Es útil recordar aquí «La visita», del libro *Romances del Río Seco,* de Leopoldo Lugones, y compararla con estos diálogos.

Se registra, por otra parte, esa tendencia psicológica de nuestros paisanos al rodeo, a orillar los asuntos con calculada parsimonia y picardía que, muy presumiblemente, en su derivación lingüística —el eufemismo— produzca el envilecimiento de tantas palabras castizas, hoy indecentes entre nosotros.

El humor puede redondear también la visión de los personajes:

> "Como habían pasado tantas cosas y hacía la mar de tiempo que no lo vía, doña Cruz salió apurada a recibirlo:
> —¡ Vaya, hombre! ¿Qué milagro es este? Si ya había perdido tanto la esperanza e verlo que el día menos pensao iba a ensillar mi malacara viejo, pa dir buscarlo a mi compadre...
> Don Pacomio raidosé con la mitá e la boca como tenía él costumbre, largó como de encargo una sentencia amarga e las suyas:
> —No es —dijo— pa la rinconada del güey viejo que las vacas hacen güeya...
> Pero doña Cruz que lo conocía como a sus mesmas manos, áhi no más le retrucó la más ladina:
> —¡Caray...! Eso sí que está güeno! ¿Y yo que lo craiba toro a mi compadre?..." (Página 74.)

DESCRIPCIÓN ANALÍTICA.

Aunque preponderante, no es el diálogo el único recurso del novelista. La descripción puede cobrar singular valor cuando registra un proceso mental con eficaz exactitud:

> "Pa Pantalión, cuando vido el peligro e su hecho, todo era escuenderse como la lagartija o encogerse como la achura puesta en el rescoldo; pero cuantito se dió cuenta de que la sacaba barata, ya le pareció también, que él era un mozo de lo más gaucho y que bien podía darse corte. "¡Ah, ah!..." "No sólo había demuestrao que era hombre de pararse delante de otro, sino que hasta de sumirle el cuchillo si el caso carecía... ¡Ah, ah!..."
>
> Y pasiandosé por el galponcito aquel testigo de tantas penas, olvidao de que al fin y al cabo medio lo madrugó al otro, ya se craiba una suerte e "Falcón chico" pa el fierro y ya vido abrirselé delante e los ojos todo un porvenir de hacer lo que le diese la gana, ya que al fin se había hallao en la cintura, esa llave que, al decir de los Rozales, "todito lo abre en el mundo" y que viene a ser el cuchillo del hombre guapo..." (Páginas 296-7.)

VALORES DEL PAISAJE.

La visión del paisaje se encuentra también dentro de ese afán de equilibrio psicológico. El paisaje no está utilizado como recurso decorativo ni intenta destacarse en grandes descripciones. El contorno es una unidad con el personaje y está visto a través del hombre.

Lynch advirtió el desdoblamiento psicológico de todos los escritores que trataron el paisaje desde su personal vivencia atónita y emocionada de hombres cultos y extraños al paisaje mismo. En cambio, los hombres de Lynch, consecuentes con su entidad, viven naturalmente inmersos en su contorno y sólo reparan en él como una referencia espacio-temporal:

> "Después de mirar un rato al horizonte, coloriao y lleno de esa polvareda que el viento sabe levantar en verano, doña Cruz, alzando el balde enllenito e maís agarro p'atrás de las casas a fin de dar de comer a sus gallinas." (Página 58.)

Con todo, la naturaleza puede llegar a ser, en algún momento, una presencia solidaria:

> "Doña Julia, echandosé p'atrás el pañuelo y arreglandosé los cabellos, sintió como una angurria de mirar ajuera, porque se maginó en seguida, por aquel sol que dentraba, lo linda que debería de estar la mañana pa gozarla un ratito, y ansina, y sin alzar el mate siquiera, se salió al corridor y allí se quedó parada como una raina, acabandosé de arreglarse el pelo y mirando pa todos laos... ¡Ah, ah!... Si linda estaba la mañana, con aquel cielo azul ricién lavadito por la lluvia, con aquel campo tan verde y aquel sol de bendición que lo alumbraba todito, más linda estaba entoavía la patrona e "La Julia"..." (Página 342.)
>
> "¡Vaya a saber uno las horas que serían!... Pero la cuestión jué que era una noche e calor bárbaro, que riciencito encomenzaba a apuntar la luna, coloriando como un juego, allá pu encima e los pajonales que cerraban el horizonte, y que Pantalión, con las carretillas apretadas y la garganta seca, seguía metiendolé galope al pobre malacara..." (Página 498.)

Anticipación del tono trágico del desenlace.

Por último, corresponde también en esta técnica de creación psicológica un recurso independiente de lo lingüístico-conceptual. La comunicación trasciende los valores lógicos de la lengua en una bisemia de origen modernista que logra transmitir oscuras sugestiones. En dos o tres oportunidades, el autor hace más denso el hilo narrativo anticipando o, más propiamente, impulsando la intuición de la atmósfera final. De este modo, si bien el clima no es dado propiamente desde la acción, ha sido forjado en el lector con acabada eficacia.

Las páginas que describen el ambiente que rodea al rancho de don Pacomio Ayala y al estéril llamado del peoncito son un ejemplo característico: la soledad del campo, el tordillo vagando con el maneador a la rastra, la desusada dispersión de las majadas, el silencio del patio, reiteran la desolación, en medio de la cual cuaja naturalmente la medrosa desconfianza del niño que lo busca inútilmente. Aun cuando la acción se interrumpe en este punto, no son necesarias las páginas posteriores con la comprobación policial: sabíamos ya que don Pacomio Ayala estaba muerto. Conocíamos también su ineludible modo de morir.

Hacia el final de la novela, Pantaleón abandona la casa de su madre en circunstancias tales que no nos asombra que sea para no regresar jamás:

> "La señora entonces, todita sofocada y largando un grito, corrió a asomarse por la puerta e la cocina, buscandomeló al hijo e sus entrañas; pero... ¡al ñudo!... Pantalión iba ya, lejos, de galope, cortando campo, como pa agarrar la calle rial, y, por primera vez, sin llevarse la bendición de la madre..." (Página 446.)

En este caso el recurso es doblemente eficaz, por cuanto amaina la violencia de un final abruptamente trágico cuando parecía que la suerte de Pantaleón había cambiado.

El romance de un gaucho es realmente un extraordinario jalón en la novelística argentina, dentro de la novela rural de ambiente pampeano. Es de lamentar, sin embargo, algunos deslices que, sin afectar la eficacia total de la obra artística, manifiestan cierta premura de realización.

No vale la pena hacer hincapié en las deficiencias de la edición manejable, como la confusión de los nombres de doña Casildra, la curandera, que en algún capítulo es llamada reiteradamente Calistra. Son, en realidad, defectos no imputables, hasta cierto punto, al autor y del todo disimulables en la cuidada reedición que merece y espera la obra de Lynch.

Más importante son incongruencias inexplicables, si pasaron inadvertidas, o ineficaces, si procuraron efectos impresivos. Las más notables están referidas a la figura de don Pedro Fuentes. Una es su borrachera de las páginas iniciales: la incidencia parecería potente en consecuencias dramáticas, puesto que enfrenta dos destinos rivales, el marido y el amante; pero de inmediato se diluye sin ninguna consecuencia. Otra es la inexplicable ceguera de este hombre y, lo que es más grave, la desusada libertad y despreocupada confianza que otorga a Pantaleón para quedarse a solas con su mujer. Condescendencia injustificada en el personaje e incomprensible en nuestro medio rural por más independencia de que goce el hombre. Son dos situaciones que sabemos posibles, pero que no sentimos auténticas dentro del rigor a que nos tiene acostumbrados Benito Lynch.

De mayor trascendencia ha resultado el pesimismo fundamental y envolvente con respecto al hombre, que informa el desarrollo de la novela. Resulta así excesivo el cúmulo de egoísmos que rodean a doña Cruz: Pantaleón, doña Casildra, don Pacomio, o los peones Ferreyra y Cepeda. Las pocas personas de alguna calidad moral: don Venero Aguirre o el mensual Oros, están demasiado cerrados en sí mismos. Don Venero Aguirre no puede disimular su desprecio por los «gauchos pillos y trompetas», y no encuentra otro medio para sosegar a Pantaleón que insultarlo o hacer que la policía lo maltrate para que regrese. Al mensual Oros, su posición de mercenario lo inhibe para una espontánea y franca compasión. Doña Julia, el único ser realmente noble —descontando la inoperante ingenuidad de los peoncitos—, es también, ineludiblemente, el agente de la fatalidad.

El hilo de la acción, movido por semejantes caracteres, desencadena, fatalmente, una abrumadora sucesión de reveses, tanto que el autor siente la necesidad de justificar algunos. La huída de Pantaleón hacia la guarida de los Rozales, decisión que acarrea su desintegración definitiva, es provocada por los celos y, lo que es más trágico, como resultado de una ingenua estratagema de su madre para reconquistarlo.

Este pesimismo esencial domina a tal punto la novela que fuerza el desenlace. El final desolador es la única solución posible ya; en caso contrario habría que resolverse por una pueril concesión sentimental o arriesgar el equilibrio con el contraste entre el desarrollo patético de la trama y un final ambiguo. La muerte de Pantaleón, aunque estéril y por lo mismo más trágica, rescata definitivamente la novela.

El romance de un gaucho es, desde el punto de vista de la concep-

ción artística, el fruto más maduro de todo un género: el autor supo esquivar las suntuosidades verbales que desnaturalizan y sacan de quicio a *Zogoibi*, de Rodríguez Larreta, del mismo modo que eludió la estilización del hombre y su ámbito que desequilibra el *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes.

Desde el punto de vista técnico, esta novela marca la más perfecta condensación de los recursos estilísticos de Benito Lynch, nítidamente articulados a su técnica constructiva: realismo y creación interna. La comunicación ha logrado amena autenticidad por la perfecta visión del mundo campesino, el equilibrio entre el hombre y su contorno y la ajustada conciencia de la realidad social. De la honda vivencia de un destino cobra su humana y vital vibración.

Carlos Horacio Magis Otón.
Espejo, 144.
MENDOZA.

NOTAS SOBRE LOS "PRINCIPIOS DE LAS CIENCIAS", SEGUN ORTEGA Y GASSET

POR

MARINO Y. BELMONTE

Hace cosa de un par de años, a raíz de publicarse *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva,* de Ortega y Gasset, fueron escritas estas notas para intentar obtener una orientación intelectual sobre la crisis de los principios en las ciencias. Necesitaba tener encajado en su lugar este problema, al lado de otros problemas personales más decisivos que tenía planteados. Dejo las ideas numeradas tal y como las apunté entonces. Quizá sirvan para generalizar esta orientación a aquellos que buscan entender el significado de estos problemas fuera del aparato técnico y especialísimo de las fórmulas (1).

ORIGEN Y CRISIS DE LA CIENCIA MODERNA.

1.° Hay una «crisis de fundamentos de las ciencias» (Husserl).

2.° Esta crisis se produjo, en primer lugar y con caracteres más profundos, en la ciencia física.

3.° ¿Qué quiere decir esta crisis científica? ¿Por qué se produjo esta crisis?

4.° La crisis no afecta al resultado del desarrollo científico, que ha dado lugar a espléndidas aplicaciones. La crisis es «crisis de principios». O sea que lo que ha perdido seguridad y exactitud en la ciencia física es, precisamente, aquello mismo que dió motivo a su origen. Tenemos que ver este origen.

5.° El origen de la ciencia física ocurre en aquel punto y en aquella fecha en que la matemática se siente capaz de anticipar y transcribir en signos la conducta de un fenómeno real de la naturaleza. Los fenómenos físicos están transcritos en signos (Galileo). Si la naturaleza no se comporta según el cálculo matemático, no pasa nada, peor para ella (Toscanelli). El experimento pasa a cumplir una mera función de «prueba». Primero es el «análisis»; después, el

(1) Ya tenía preparadas estas notas, cuando acabo de tener noticia de un trabajo titulado *La teoría de la ciencia en Ortega,* de Arturo García Astrada, publicado en "Humanitas", revista de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), 1959. Es un estudio excelente, pero nada expone sobre el *por qué* Ortega dice lo que dice y *cómo* lo dice. Sin embargo, el difícil problema de la "teoría deductiva" ha sido agudamente comprendido.

«experimento» (Ortega y Gasset, 1928). «No la «observación» produjo la física, sino la exigencia de la observación *exacta*... Galileo cree a pies juntillas que la espacialidad y la temporalidad de las cosas son el espacio y el tiempo matemáticos, no el espacio y el tiempo métricos» (1930) (2).

6.º Se produce una ocultación. Este suceso originario de la ciencia física quedó oculto por la falsa creencia de que fué la actitud «experimental» la que inauguró la Física.

7.º Tal ocultación ha dado lugar en la actualidad a dos «opiniones» que se apoyan en esta misma falsa creencia: que es la física de hoy la física que se caracteriza por depreciar o abandonar el criterio experimental para asegurar la exactitud. Una opinión glorifica esta actitud científica que coloca el «experimento» en segundo plano; la otra opinión protesta de que se haya hecho eso. Esta es la polémica actual de la Física (Ortega y Gasset, 1937).

8.º Corrección a ambos puntos de vista: el físico actual tiene que hacerse cargo de que su actitud no hace sino extremar, en cierto modo, ensanchar la actitud de origen (Galileo, Toscanelli, Copérnico, Newton). El defensor del «experimento» tiene que saber reducir su protesta a pedir solamente que no se pierda contacto con la realidad, o mejor, que se vuelva a recobrar ese contacto.

9.º Ahora tenemos que saber dos cosas: la primera es saber en qué consiste el ensanchamiento que la física de hoy ha operado sobre la actitud de origen; la segunda, saber cuál puede ser el nuevo contacto que la ciencia física recobrará con respecto a la realidad, o si no es posible este contacto, *o si ha de esperar a que otra ciencia se lo proporcione.*

10. Contestación a una pregunta. Si la actitud del físico actual no hace más que llevar a sus últimas consecuencias la actitud de origen (el análisis de la naturaleza), ¿por qué en aquella fecha originaria no se sacaron ya estas consecuencias? Respuesta: porque los instrumentos de observación y de medición eran toscos, poco precisos.

11. Ampliación a la respuesta: *a*) Por la perfección de los instrumentos de observación; *b*) Por convertir el experimento en «ensayo»; es decir, que el experimento no repite el fenómeno natural, sino que lo ensaya artificialmente. Una planta nace en una tierra; pues

---

(2) El haber conservado la numeración que siguen estas reflexiones tiene dos finalidades: primera, hacer manifiesto el orden con que fueron pensadas; y segunda, acotar las ideas, pues sin esa fijación que les impone cada número, tendrían que ser meditadas con más amplitud y abundancia cada una de ellas, lo que rebasaría el rápido y escueto propósito que tienen en este trabajo. De aquí que, a veces, algunas ideas se limiten a ser solamente cita de un texto literal.

bien, se ensaya que esa planta nazca de nuevo en esa tierra a la que se ha quitado previamente un componente natural, y se espera a ver qué pasa; *c*) Por la expresión cuantitativa de los fenómenos: expresión numérica de las posiciones astronómicas de los cuerpos estelares; expresión numérica de los pesos de combinación en los átomos; *d*) Por la penetración intelectual de los hechos, en la que no se hacen «sumas» de leyes, sino que se las reduce a unos supuestos mínimos. Principio del pensamiento mínimo. Leyes de Copérnico, Galileo y Keplero reducidas «económicamente» a una sola fórmula en Newton (Reincheinbach). Por estos cuatro motivos, la física actual *empezó* a ser la física que es. Claro está que el paso decisivo lo da el «principio de indeterminación», que al suprimir toda localización a la materia, ésta queda convertida en algo así como «alma» (Ortega y Gasset, 1958) (3).

12. Por estos motivos, el análisis de la naturaleza queda ensanchado hasta el extremo de que resulta que es el «análisis» lo que origina y emana por sí mismo fenómenos naturales que ni siquiera son conocidos y de los cuales sólo se tiene su fórmula. El «análisis», habiendo empezado por volverse de espaldas a la naturaleza, termina por producir imaginariamente naturaleza. Expresión plástica de esto mismo en Ortega y Gasset: el galgo no persigue ninguna liebre real, sino que prefiere ir soltando continuamente liebres por la boca (1958).

Primeras reformas de la ciencia clásica.

13. Por la precisión de las mediciones astronómicas, en este campo de lo «grande», se considera una arbitrariedad admitir la simultaneidad de los hechos a enormes distancias. Es la teoría de la relatividad. Por la medición precisa de los átomos, en este campo de lo «pequeño», se advierte que los fenómenos son discontinuos. Se reforman las ideas de la sustancia y la regularidad. Es la teoría de los «cuantos».

14. La medición de lo grande y lo pequeño ha descubierto un mundo de conceptos esencialmente diferente al mundo de conceptos de las magnitudes medias (Reincheinbach).

15. Ya dentro del campo de las magnitudes medias se habían producido recelos frente a la comprobación intuitiva de algunos axiomas de Euclides.

16. Euclides es el hombre a quien se atribuye el convertir la ciencia en un modo de pensar axiomático. O sea que el pensamiento cien-

(3) Esta "indeterminación del elemento material" se debe a que el experimentador, al observar el hecho, no lo observa, sino que lo "fabrica".

tífico ha de iniciarse sobre unos supuestos de «evidencia» sobre los cuales se han de apoyar todas las propiedades del espacio. Gracias a aquellos axiomas evidentes, estas propiedades espaciales podrán ser deducidas de un modo «exacto».

17. No parece claro, y aun es preciso considerarlo como imposible, el que haya sido *sólo* Euclides quien haya establecido todos los axiomas que figuran «habitualmente» como suyos. Lo que sabemos de cierto es que Euclides *ordena* los axiomas y *opera* con ellos tal y como han sido formulados. Por tanto, lo que sabemos de Euclides es que él hace lo que puede hacer un actual estudiante de matemáticas: contar con los axiomas y dedicarse a manejarlos en las operaciones. De aquí que Ortega y Gasset sospeche justamente que ha tenido que haber antes de Euclides otros «matemáticos» y otros «escritos» en donde se verificaba auténticamente el recorrido mental de donde se seguía el concepto axiomático. Estos «matemáticos» serían los verdaderos fundadores de axiomas. Frente a ellos, Euclides es el *coleccionista,* o sea, el que hace el trabajo científico más «práctico» y, por tanto, el más difundido. Esta es la razón de que aquella verdadera labor teórica y el nombre y escritos de sus autores se haya «perdido». Lo que se ha «conservado» es el manual de Euclides, precisamente la labor «práctica». Ahora se ve claro cómo la *conservación y pérdida de los libros* es toda una categoría histórica (Ortega y Gasset, 1958) (4).

18. La resistencia mental a admitir la corrección de algunos axiomas coleccionados por Euclides (el axioma de las paralelas) dió lugar a establecer otros sistemas geométricos en los cuales se partía de una axiomática perfectamente opuesta a la de Euclides. Lo que hizo Bolyai y Lobatchewsky con el axioma de las paralelas se consideró como un caso particular y nada más. El procedimiento se extendió a otros axiomas, y cada vez que se hacía surgía un sistema geométrico nuevo y perfectamente válido y coherente.

19. Este nacimiento científico de geometrías no-euclideanas trajo dos consecuencias de enorme importancia. Con ello se supo que:

a) De cómo sean los axiomas así será el problema de origen de los fundamentos de las ciencias (Reincheinbach).

b) El funcionamiento de los axiomas puede extenderse de un terreno científico a otro por el «procedimiento de la continua ampliación de tipos de conceptos» (Reincheinbach).

---

(4) No hacemos mención del análisis de los "axiomas" de Euclides como "modo de pensar", así como tampoco de la teoría deductiva que entrañan esos "axiomas" frente al "modo de pensar" moderno en Descartes, en el Algebra, en la Geometría Analítica, etc. Todo esto y la teoría de lo que es enuclear un "principio" científico está analizado con minuciosidad microscópica en la citada obra de Ortega y Gasset, *La idea de principio en Leibniz.*

20. Vamos por partes. Fijemos la cuestión *a*). Al decir que la formulación axiomática proporciona al origen del fundamento de la ciencia su forma precisa, quiere decirse que la «fundamentación de axiomas» es lo primero que está en la base de una ciencia. Por tanto, si hemos hablado de que hay una crisis radical en la ciencia, ahora ya sabemos que nos referíamos a una crisis en la «fundamentación de axiomas».

21. Por una parte, vemos que en la actitud de origen de la ciencia, de que ya hablamos, no hay inconveniente en admitir la axiomática de Euclides. Pero, por otra parte, resulta que en el ensanchamiento extremo que se verifica hoy en la ciencia con respectó a la actitud de origen tampoco hay inconveniente en *no admitir* la axiomática euclídea, y es más, lo que se hace es ponerla del revés.

22. O sea que la ciencia, actualmente, al radicalizar la actitud de origen (análisis de la naturaleza), concibe los axiomas de un modo esencialmente diferente a como aparecen formulados en Euclides. Es fácil percibir que la diferencna está en el "modo de pensar" cómo se obtienen los axiomas, ya sea en Euclides, ya sea en la física actual.

23. En el caso de Euclides, ya hemos dicho que se han «perdido» los escritos y la noticia de los matemáticos que han establecido los axiomas. Pero tenemos algo importante: *a*) el axioma «hecho», formulado; *b*) el modo de pensar deductivo de Aristóteles, que ha precedido a la fundamentación de axiomas en los matemáticos griegos.

Ortega y Gasset y la axiomática científica.

24. Ahora comprendemos por qué Ortega y Gasset ha dedicado una buena porción de capítulos de su libro *La idea de principio* al «modo de pensar» aristotélico y a la formulación axiomática de Euclides. Esto es lo que hace del libro de Ortega y Gasset la obra de filosofía científica más profunda del siglo XX, aparte de las nuevas profundidades que hay en este libro sobre el «ser» y el «ente», conceptos que quedan, por fin, controlados, sin inflación ninguna, restringidos a su pura forma originaria.

25. Cuando vamos a ver lo que hace Ortega y Gasset con los «axiomas» de Euclides, notamos algo también profundamente nuevo. Tenemos que confesar que hasta ahora *no sabíamos* que se pudiese hacer algo así, ni siquiera parecido. Porque Ortega y Gasset resulta que *no opera* con los axiomas, ni siquiera se detiene a contradecirlos con comprobaciones intuitivas como el matemático actual, sino que lo que expone es *cómo se va haciendo* un axioma euclídeo. Lo que nos hace ver Ortega y Gasset es la *causalidad necesaria* —tómese esto

muy en cuenta— de todos los pasos mentales que da el pensamiento hasta la formulación de un axioma euclídeo. Estos pasos mentales son pasos de una *realidad* que se llama «pensar».

26. Pero esto que se ha realizado con los axiomas por primera vez, es lo que ha realizado el filósofo español con todos los temas y realidades de que se trata en su obra. En efecto: para Ortega y Gasset, dado un «hecho» —sea el que sea—, se trata de fluidificarlo, se trata de «ver cómo se va haciendo» el hecho, paso a paso, y *necesariamente*. Los «pasos» necesarios están dentro del hecho. De aquí que haya de meterse dentro de él, distenderlo, fluidificarlo, recorrer su «ser en marcha»; en suma, reducir el hecho a su «categoría primaria» de *absoluto acontecimiento*, de *pura ejecutividad*. Esto es lo que hace Ortega y Gasset con los axiomas de Euclides, como antes lo hizo con otros grandes temas: la técnica, el pensamiento, el ser, el amor, la caza, Velázquez, Goya, el movimiento, etc., y con otros temas humildes: por ejemplo, las bicicletas en Holanda. Cito este último trabajo porque allí se hace constar que urge «reconocer la evidente condición mecánica de nuestro intelecto. Yo no soy responsable ni causante del proceso mental que en mí se dispara. A lo sumo, sería responsable ocasionalmente de que se inicie o se prolongue; pero de lo que pasa en mi intelecto una vez que se pone en marcha, no puede inculpárseme... Los beatos del «espíritu» hacen consistir al hombre principalmente en intelecto. La persona no es su inteligencia» (Ortega y Gasset, 1936).

27. La aparición de una cosa —dice Ortega y Gasset —consiste en su aparición, consiste en presentársenos, en estar ejecutando su presencia delante de nosotros. Por lo tanto, las cosas no acaban nunca de presentársenos, son siempre cosas indecisas. La realidad es siempre realidad inacabada. Lo único que se toma como preciso, exacto o acabado no es lo real, sino lo ideal, los conceptos, el mito. Así que las cosas, al estarnos apareciendo continuamente, puede decirse que han tenido un instante en que iniciaron su aparición, el instante en que empezaron a ser cosas, a ser realidad. De aquí que la razón suficiente de una realidad, de una cosa, ha de buscarse en el instante en que la realidad o la cosa surge e inicia el *acontecimiento* de su continua presencia. El camino del pensamiento que nos lleva hasta ese primer instante de su aparición es la *retrospección*. El modo en que se piensa esa cosa o realidad *en cuanto vivida* es la *reviviscencia* (síntesis e interpretación de varios pasajes textuales, 1943-47).

28. Una pregunta: ¿Y cómo hace Ortega y Gasset para convertir un «hecho» en la categoría primaria de «pura ejecutividad»? Nos apro-

ximaremos a sus palabras: *retrotraer la reflexión con efectos ejecutivos sobre la trayectoria de la mente.* Es lo que hubiese querido Ortega que hiciese Husserl (1941). Es la retrospección, es la reviviscencia. Esta es la hazaña científica de Ortega y Gasset: la retrospección y reviviscencia del axioma de Euclides.

29. La axiomática de Euclides está vista por Ortega y Gasset como el «hecho» que se retrotrae con *efectos ejecutivos* sobre la trayectoria de la mente, y después se ve cómo se va haciendo, es decir, cómo el «hecho axiomático» se revive en un drama en que «alguien» piensa «algo». ¿Cuál es el resultado? El resultado es que el axioma de Euclides es un extracto de *notas comunes* que deducen un comportamiento sustancial de una vez y para siempre. El acontecimiento *deductivo* que dispara el axioma euclídeo es una «novela de costumbres» (Ortega y Gasset, 1958) (5).

30. Pero el físico actual no parte de la observación de notas comunes de los fenómenos naturales. En primer lugar, considera la «teoría» como más decisiva que la «observación». Quien se fía de la observación es alguien que ha perdido la cautela de examinar las teorías propias que actúan en él ciegamente (Eddintong). En segundo lugar, el físico actual no parte de notas «comunes», sino de un «mínimo» de notas de la descripción del fenómeno, sean comunes o no. Y en tercer lugar, el «fenómeno natural» no es un ser trascendente, no es algo que esté fuera esperando a que se le doblegue la mente.

31. Textos de Heinsenberg y Zubiri: «Nuestra imagen de la naturaleza no lo es en último análisis de la Naturaleza en sí; se trata de una imagen de nuestra relación con la Naturaleza» (Heinsenberg). «Medir en la física actual significa *yo mido...*» «También la matemática de hoy es *teoría de operaciones,* no de entes matemáticos» (Zubiri, 1934). «La noción de realidad objetiva de las partículas elementales

---

(5) Téngase en cuenta lo dicho en la aclaración marginal anterior. Sólo deseamos añadir lo siguiente: que la consecuencia radical que entraña la doctrina sobre la inteligencia de Aristóteles, pensada a fondo, es un neto materialismo. El filósofo español lo muestra y demuestra por dos lados: por uno, en la línea de interpretaciones de los herederos de Aristóteles en las dos generaciones siguientes a él, seguidos del estoicismo como su conclusión noética más natural; y por otro, en la mención que hace del escolasticismo árabe —el primer escolasticismo aristotélico de la Edad Media, gracias a los manuscritos encontrados en Siria—, el cual, a través de Averroes, se traduce también en un panteísmo materialista. Saber que un pensador griego como Aristóteles escondía en el hondón de su pensamiento estas derivaciones materialistas, creo que a estas alturas ya no es cosa que escandalice a nadie. Se comprende que una gran parte del materialismo y sensualismo que ha padecido nuestra llamada civilización occidental sea pura consecuencia aristotélica. Nos lo habían metido en la sangre y en el lenguaje. Ahora tenemos sobre nosotros, como dice Ortega y Gasset, la inmensa tarea de convertir el diccionario entero en "cálculo tensorial", en nudo acontecimiento, o lo que es lo mismo, bombardear el "estatismo" material de cada palabra y concepto con enérgicas significaciones dinámicas.

se ha disuelto, por consiguiente, en forma muy significativa, y no en la niebla de alguna noción nueva de la realidad, oscura o todavía no comprendida, sino en la transparente claridad de una matemática que describe no el comportamiento de las partículas elementales, pero sí nuestro conocimiento de dicho comportamiento» (Heinsenberg).

32. Nos aclara Ortega y Gasset que «como el criterio para saber que el pensamiento trasciende está en el pensamiento mismo, porque no hay otro medio que él para salir al ser, el físico y matemático de hoy deciden que no hay necesidad de salir; conceden de un modo absoluto al pensamiento un carácter que no tenía: ser. Y entonces es el ser del pensamiento el único medio de que algo llegue a ser. Las cosas son lo que están siendo al ser pensadas» (1935).

33. Concluye Ortega y Gasset: Por eso, «para el matemático actual, la verdad de un teorema reside en lograr demostrar que las ideas que lo integran cumplen ciertos requisitos. Estas ideas que integran el teorema se toman como tales ideas y nada más que como ideas. A hacer esto le llama el físico o matemático actual «conocimiento», aunque no valga, y desentendiéndose de si vale o no, para una realidad extramental. O sea que llaman verdad a un pensar que se refiere a un ser imaginario e intrarreal» (1935).

34. La confusión que se produce es la siguiente: como el criterio de saber distinguir cuando el pensamiento transciende, es inmanente al pensamiento mismo, el físico y matemático de hoy concluyen que toda verdad queda reducida a esta inmanencia del pensamiento. Confunden un criterio de certeza con el carácter de verdad» (1935).

35. Con estos textos de *Historia como sistema,* Ortega y Gasset nos hace entender cómo son enucleados en su raíz axiomática los principios de la ciencia actual. Es preciso releerlos y repensarlos bien.

Ciencia y realidad.

36. Nos falta por ver dos cosas: una se refiere a cómo el «principio de indeterminación» de Heinsenberg separa las aguas de la física clásica —Einstein y Plank son todavía físicos clásicos— y la física futura. Es opinión de Ortega que el más genial físico del siglo xx no es Einstein, sino Heinsenberg. En conversación con éste, y provocándole no poco asombro al saber que estaba al tanto del asunto, el filósofo español expuso cómo el teorema reciente de Göden venía a confirmar lo que se sospechaba hace tiempo: que la lógica es un desiderátum, un mero programa utópico (1952). (El autor de estas notas no sabe absolutamente nada todavía sobre el teorema de Göden.)

37. La otra cosa que nos falta por ver se refiere a cómo la

física puede volver a tomar contacto con la realidad. El problema lo plantea Ortega y Gasset así: «muy probablemente, es la materia aquella porción de realidad que más próxima se halla de ser, en efecto, un caos. Dicho de otra forma: todo induce a creer que la materia es el modo de ser menos determinado que existe. Sus formas, según esto, serían elementales, muy abstractas, muy vagas. Merced a esto, el capricho subjetivo de nuestra acción intelectual goza ante ella de amplio margen y resulta posible que la «forma» proyectada sobre los fenómenos por el sujeto sea tolerada por ellos. De aquí que puedan existir muchas físicas diferentes y, sin embargo, todas verídicas —precisamente porque ninguna es necesaria—. Otra razón de «indeterminación» en la física es que dentro de ella se define la verdad por sus consecuencias prácticas» (1928).

«Pero esta tolerancia por parte de los fenómenos —sigue el filósofo español— tiene que llegar a un término. El progreso mismo de la física, al ir precisando cada vez más la figura «mecánica», es decir, imaginaria, parcialmente subjetiva, del mundo corpóreo, arribará a un punto en que tropezará con la resistencia que la forma efectiva, auténtica, de la materia le ofrezca. Y ese momento trágico para la física será, a la par, el de su primer contacto cognoscente —y no sólo de «construcción simbólica»— con la realidad» (1928).

38. ¿Hay alguna garantía de que se produzca alguna vez ese contacto? El «análisis» de la materia ha entrado en una zona de pura indeterminación. El pensar «analítico», por ahora, ya apenas puede hacer nada más como principal forma de proporcionar evidencias. Estas no eran útilmente trascendentes.

39. Es preciso, por consiguiente, partir de una realidad más exclusiva, determinada y concreta: «pensamos —dice Ortega y Gasset— que la primera «condición de posibilidad de la experiencia» o conocimiento de algo es que ese algo *sea* y que sea *algo;* por tanto, que tenga forma, figura, estructura, carácter» (1928). La materia, tanto la natural como la espiritual, no cumple esta condición nada más que de un modo secundario, derivado, presunto.

40. Es preciso partir de «una verdad primera en que la verdad formal o entre ideas sea, a la vez, verdad real o valedera para cosas; en suma, que garantice la trascendencia del pensamiento» (1935).

41. Se necesita una ciencia que, fundándose en esta «verdad primera», sea constitutiva de un pensar de realidades, una ciencia que sea «descubrimiento de realidades»; en definitiva, una ciencia que sea constitutivamente *aletheia.* No se trata de filosofía. Se trata de «partir de la realidad misma y mantenerse en contacto ininterrumpido con

ella en actos de comprensión y no simplemente en operaciones mecánicas que sustituyan a aquélla» (1928).

42. Este pensar de realidad da mayor categoría a la evidencia de un «pensar sintético», cuyo nuevo replanteamiento es postulado por Ortega y Gasset en un estudio sobre «filosofía pura» en 1929. De este «pensar sintético» y de esta nueva ciencia ejemplar, descubridora de realidades, tomará modelo la misma física, cuya primacía intelectual ha hecho crisis.

43. La mecánica estadística de Gibbs, el concepto de complementariedad de Bohr, la probabilidad, en suma, a donde ha ido a parar la nueva Física, deja fuera de los análisis de la naturaleza el «pensar necesitativo», a causa, claro está, de ser imposible el conservarlo. Este suceso, y aquel otro en el que «la observación se convierte en producción», pone a la Física en la coyuntura de reconocerse como simple *técnica,* cuando hasta este momento había regentado el campo del conocimiento como ciencia «ejemplar». «La Física ha dejado de existir *en lo que concierne al conocimiento*» (Ortega y Gasset, 1952). Para los efectos de una exigencia teórica firme que postule la presencia de la realidad, lo que se venía tomando como *conocimiento* ya no lo es, y sí es sólo pura tecnología, manipulación. El gran problema físico: «intentar formular matemáticamente las acciones recíprocas de las partículas elementales» (Heinsenberg), tendrá que esperar o precipitar soluciones parciales y deficientes. A nuestro juicio, en lo definitivo, tendrá que esperar a que se instaure el nuevo modo de «pensar sintético, a base de una ciencia que vuelva a tener presente a la Realidad (6).

44. He aquí, en última consecuencia, la actitud intelectual que hay que adoptar: Es preciso desalojar de los conceptos su tendencia a acaparar la «razón» como cosa exclusivamente suya. La «razón» no es cosa de puros conceptos, sino que es asunto que compete, sobre todo, a la Realidad. Es la razón de ésta la que postula la existencia de aquéllos. Los conceptos, las categorías, los géneros y las especies, las formas lógicas, en suma, tienen que tener tal carácter y estructura que no manden a la Realidad, sino que obedezcan. Por tanto, hay que desustantivar los conceptos.

45. La razón lo es sólo de la Realidad. Esta realidad ejecutiva no sólo no coincide con la lógica, sino que, sobre todo, no tiene tendencias conceptuales, no elige entre las formas lógicas. El llamado

---

(6) Adviértase el lector de que la serie de estos aspectos de la ciencia han sido recogidos para llegar a las conclusiones que se descargan en las cuatro notas numeradas que van a continuación. Ellas ponen el acento agudo a todo lo anterior.

«realismo» no era más que otra dirección puramente conceptual que se pretendía imponer a la Realidad.

46. La lógica no es un principio de lo real, sino un instrumento de la teoría de la Realidad radical. Por ejemplo, la «identidad» no es una ley efectiva de lo real, porque sobreentiende que una cosa queda libre de influencias dinámicas y de variaciones apreciables por nuestro trato con ella; no obstante, pretende decir lo que *es* una cosa. Decir que la «identidad» es un acontecimiento real es pura magia.

47. La ciencia ejemplar de la Realidad no niega la independencia formal de la lógica. Las «ideas» tienen su realidad en el campo abstracto de la lógica. Es más; cuanto más abstractos, más irreales, menos sustantivos sean los conceptos, mejor servirán para expresar el efectivo *sistema* que es la realidad misma. Los acontecimientos de la realidad ejecutiva no se hacen con puros signos formales, con conceptos. El pensador de realidades usará de las «abstracciones» nada más que como instrumentos para captar sus experiencias efectivas.

Marino Y. Belmonte.
Humilladero, 28, 1.° D.
Madrid.

POEMAS DEL AMOR HONESTO

POR

RAMON DE GARCIASOL

¿Ya de su olor se avergüenzan
las hojas de la albahaca,
salvias y azucenas?
(Antonio Machado.)

1

CUMPLIMENTO

¿Quién dice envejecer al cumplimiento
de la vida del hombre, compañera?
Escrita, con destino, mensajera,
esta carne que da su forma al viento

y su carne a la Historia. Va más llena
la página de signos, escritura
de nuestra cara y cruz, con la ventura
de una mujer y un hombre a la faena

de no ser dioses y de haber nacido.
Aquí estamos, Señor, con las dos llamas
más una cada vez, más encendido

el silencio, creado por tu brisa,
con los frutos maduros en las ramas,
que pían la asunción de la sonrisa.

2

12 DE OCTUBRE, 1957

Tenemos vida —duelo y esperanza—
diciéndonos, esposa. Día a día
vamos haciendo estela y melodía
cogidos de la mano. Ya se alcanza

un claro mirador sobre el paisaje
del mundo, siempre flor y maravilla
a los ojos honestos donde brilla
amor banderas. Luce el oleaje

del corazón maduro. La sonrisa
sagrada a versos y cosechas, canta
dorado entendimiento. Se divisa

cumbre por alcanzar. En la ladera
soleada hay caminos. La garganta
es todavía alegre y pajarera.

3

POEMA DE AMOR CON MELANCOLIA

Sabe a distancia. Hay un espacio en medio,
un tiempo, un ancho río que no tiene
puente de sangre a sangre. No se teme,
porque el temor ensucia, y lo que apaga
el fuego es un orvallo melancólico,
un andar solo por entre las cosas
que no tienen sentido sin el otro,
mutilado de verbo y compañía.
Porque decir a solas es locura
cuando se tiene la palabra a punto
y la boca madura para el beso.
Porque poner el hombro a su cabeza
es devolver al orden su andadura.
Y callar. Pero juntos, a la mano,
cuando la tarde cala hasta los huesos
al soledoso, cuando se hacen canas
en las sienes oír los azadones
que abren surcos profundos para el hombre
en la tierra futura de la muerte.
Porque todas las tardes viene el niño
que fuimos, a los brazos de la madre,
a la luz de la esposa, a que le curen
las heridas que se hace con los días.

Esperándote, amor, ando perdido,
puñadito de polvo que se queda
en un rincón de nadie, sin memoria
que pueda redimirle del olvido,
un polvo acobardado, sin semillas,
como si ya mañana no viniese,
ni le quedase nido a la esperanza,

ni la noche, ya cósmica basura,
encendiese de nuevo las estrellas.
Porque a veces nos deja de su mano
la pequeña alegría guiadora,
lazarillo que ciega en la estacada,
cansancio sin salida, sin noticia
del ayer de las horas colmeneras,
cuando todo era miel y melodía.

Cada cuerpo en su límite, su pena,
y el sabor de que el mundo está vacío,
clausuradas las fuentes. ¿Por qué calla
Dios, o no tiene voz para los tristes?

¿Dónde suenan tus pasos, qué caminos
nos separan, qué puertas invisibles
nos quitan la presencia? (¿Para siempre?)

Debe faltar el sol para que luzca
el agradecimiento cuando vuelva,
y borrarse el color, andar sin pájaros
el cielo anubarrado. Quizá sea
bueno que nos dolamos y aterremos,
para que vuelva todo a ser milagro
del otro, y se recuerde.

4

INVITACION A LA SERENIDAD

Dulce te quiero, serena-
mente profunda te quiero.
Un silencio colmenero
melifica la colmena

que no quiere ser locura,
sino luz medida. Mira
y di con los ojos. Tira
esa prisa, criatura.

Moneditas atesora
de sol y tiempo: se ve
mejor el paisaje a pie,
como manda Dios. Ahora

nace la palabra, brilla
con la hoja, con la nube.
Savia, sangre, sabe, sube
al árbol, a la mejilla.

Ven a recoger dulzura
para el invierno y la pena.
El secreto de la vena
va aclarando su escritura.

5

NO TITUBEO, MUNDO

¿Queda tan poca gracia, que parece
inmoral la cintura de la esposa,
amor lo clandestino? ¿Qué rebosa
torpeza por los ojos, que les crece

esa animalidad aterradora?
¿Es que sólo hay amor en el pecado?
No titubeo, mundo. Voy fundado
en esperanza y fe. Vendrá la hora

—revelación terrible de las cosas—
de la viril ternura de los hombres
cabales, las mujeres luminosas,

madres de la verdad y la alegría.
El futuro se anuncia por los nombres
sagrados que manchó la cobardía.

6

AQUI Y AHORA

Puede crearlo todo la palabra
en el sueño. Aquí graba la arruga
deslustrando la luz, crece la oruga
que nos fecunda el tiempo, ¡y cómo labra

los túneles que sacan a la muerte!
La duele a la mujer el hombre. Calla
el hombre su mejor decir. Estalla
de pronto entre los dos la pena, vierte

su frío el fondo oscuro, que limita
con la nada y el hueco. ¿Tiene culpa
de ser como le hicieron este pobre

animal aterrado? Su amor grita
la podredumbre humana, roja pulpa,
matriz de soledad, llanto salobre.

7

CANCIONCILLA TRAGICA

¡Ay, amor!
Yo no te puedo morir.
Tienes que morirte tú.
Tienes que morirte a ti.
Y yo aquí,
¡ay, amor!,
en la orilla irremediable,
sin poder saltar mi yo.

8

OTRO AÑO

Cuánta libertad nuestra se arracima
en las cuatro paredes de la casa
y nos da fortaleza. Qué bien pasa
sin nudos, la conciencia, y aproxima

el pulso, el paso, al pulso, y rima. Digo
que soy más hombre en mí, que voy y vengo
más sabroso y vivido, en orden. Tengo
menos espigas verdes por más trigo

en la palabra y sentimiento. Sabe
el mundo a trascendencia, hombro con hombro.
Sí, se respira mal; pero te nombro
por dentro y la fatiga no es tan grave,

y se me dora la melancolía,
porque esto pasará y el beso queda
en su punto de luz. Lo que suceda
contra la ley de Dios y melodía

no es cosa de nosotros. Que responda
quien se manchó de sangre humana. Hace
tanto amor por aquí, que se desnace
a las puertas del pecho el odio. Honda

suena —agua lleva— la canción del río
molinera en la aceña del costado.
Tempero tiene el verbo, trabajado
con rejas de coraje. Digo mío

a un puñado de versos labradores
con nidos y futuro. No se duele
nadie por nuestro pan, que no se muele
con lágrimas del prójimo y rencores.

En paz y amor estamos, en honrosa
tarea de vivir y compañía,
Mariuca, capital de mi alegría,
puerto y mar de mi barca, dulce esposa.

9

CANCIONCILLA DE LA ESPOSA EN EL DIA DE LA MADRE

Mariuca, esposica, madre:
Dios te salve
en este día y siempre.
Dios te guarde,
y mi corazón de rabia y trigo
y sangre,
esta luz amorosa que en el filo
de las palabras arde.
¡Cuánta pasión, que sólo sabe
morder, callar, rugir,
ponerse grave
o niña, desesperarse
porque no puede remontar la carne
y fundirse contigo eternamente,
Mariuca, esposica, madre!
¡Que se calle
este tener que ir a las cosas,
este dejarse
los ojos entre las ideas,

este oleaje
que rompe contra las cuartillas:
hoy es todo Mariuca, esposa, madre!
Reza por mí, Mariuca, esposa.
Yo te rezo a mi modo. Sale
el corazón en ritmo por la boca, y me renace
tanto amor, que no sé qué decir,
y me resuena dentro en los pañales
del sentimiento y en los huesos. Dame
la palabra sencilla, la sonrisa
ingenua de la infancia, madre,
Mariuca, esposica, amor:
tú me salves,
yo te salve.

10

AL HIJO QUE NO VINO

Te habría dicho: «Hijo, es el viento.»
Y me hubieses creído la sonrisa.
Te hubiese dicho: «Hijo mío, pisa
firme la Tierra, toma.» Qué contento

nos latiría el corazón, acorde
con el pulso del mar. (La madre mira
cómo jugamos, hijos, y suspira.)
Quizá sea mejor. Lleno hasta el borde

está de miedo el mundo y se derrama
por la cara ceniza de los hombres.
Tampoco pude yo ganar la llama

que justifica: soy superviviente.
Tu voz del otro lado de los nombres
canta sin tiempo, airea por mi frente.

Ramón de Garciasol.
Cristóbal Bordiu, 21.
MADRID.

LA GRAN CIUDAD

(Fantasía)

POR

FELIX GRANDE

La gran ciudad no dormía nunca, no descansaba nunca: tenía una misión insomne. La gran ciudad cumplía su misión con una eficacia milagrosa casi, certera y definitiva. La gran ciudad había sido sembrada: tenía semillas de soledad en su vientre. Hubo un tiempo en que la gran ciudad no existía como muro, sino como esperanza. Era campo solitario, olvidado, oscuro y lento sobre la inmensa sombra de la extensión. La gran ciudad aún no nacida, campo desprovisto, humanidad sin realizar, soledad pura y grandiosa, ausencia planetaria, se iba poblando de rencor. El campo aquél, que habría de ser gran ciudad, la solitaria adolescencia de la gran ciudad, oteaba el espacio y se sentía olvidado. Pugnaba; sollozaba con las tormentas, sudaba con los días largos del verano, tiritaba bajo la nieve, temblaba de cansancio en las tardes de lluvia. Era un campo perdido y olvidado que estaba solo. Y esta soledad quedó bajo la cintura de la tierra, y cuando una familia detuvo su carruaje en ese campo y lo contempló inocentemente extasiada, la gran ciudad supo que iba a comenzar su nacimiento, que iba a ser expulsada del vientre de olvido en que se había ido generando. Pero tan larga había sido la espera, que ya era inevitable la venganza. Y la gran ciudad fué recibiendo más familias, más carruajes. Las generaciones se acostaban con las generaciones y nacían nuevas generaciones, y éstas edificaban costumbres, lugares de congregación, recintos para las palabras, salones para más de uno. Pero la gran ciudad, en tanto crecía, los escuchaba a todos, los veía agitarse, moverse, instaurar el ronco, el hervido sonido de los hombres entre las calles. Las calles eran las venas de la gran ciudad. Pero su corazón era la soledad, la antigua soledad que antaño se hubo debatido hasta acabar matrimoniándose con la venganza. Y estas venas, a su paso por el corazón de la gran ciudad, recogían a la soledad y a la venganza e iniciaban el viaje diario segregando venganza y soledad. Así cometían una amarga justicia. Los hombres no eran culpables, pero habían tardado. La ciudad no era inocente, pero había sufrido. La soledad estaba en marcha.

Ahora cumplía su misión. La misión de la gran ciudad consistía en

desposeerse de su rencor infiriendo la soledad a los hombres. Una vez gastado este rencor, quizá llegara un tiempo de paz legítima, de esperanza legítima, de claridad y de amor legítimos. Provocando soledad en sus pobladores, la gran ciudad realizaba, pues, el más hermoso de sus sueños: el de ganarse el derecho a abrazar a los hombres que tanto habían tardado, sin desconfianza; el de conseguir un futuro en el que los hombres besaran diariamente las paredes de sus casas y que éstas les respondieran con un sabor salino de cal amorosa. Pero este amor tenía un precio, un alto precio: el del aplazamiento. Por ahora, la primera misión era la de acumular soledad sobre los hombres, la de ir desgastando el rencor hasta que ciudad y habitante pudieran tutearse con igual número de derechos y de recuerdos. La venganza de la gran ciudad precedía, pues, a un infrahumano sueño de igualdad y de reposo. Ante este fin, dictado por una especie de esperanza sin tiempo, la gran ciudad se sobreabundaba en su crueldad. Descendía sobre los hombros de las parejas y les susurraba al oído historias que ellos, entre sí, se habían ocultado; hasta que nacían los celos y éstos alumbraban el insomnio y el desamor. Visitaba las tertulias de los recintos de reunión y ponía a la envidia sobre los mármoles de las mesas, hasta que los amigos acogían la costumbre de vigilarse. Enseñaba a los habitantes de los barrios fotografías de las densas mansiones de los poderosos, hasta que en los primeros nacía una apetencia de demanda; y llevaba hasta los poderosos historias de los barrios, gritos de un estado de odio llamado justicia, apresuramientos de pan y de placer, vagidos de acusación y de amenaza, hasta que los poderosos, con una piedad ilícita por ellos mismos, hacían reforzar su guardia y ordenaban desenvainar los oscuros alfanjes en defensa de una felicidad que no se detenía nunca para *ser,* puesto que pendulaba sobre el miedo. Entonces corría la sangre. Los amantes se separaban de la misión humana que les había sido destinada tras las puertas de las alcobas y acudían a la defensa de un metro de alambre espinoso; las familias se volvían inservibles, como una baraja de la que se ha inutilizado un as; las cuadrillas de amigos se dividían en dos bandos de enemigos para ir matándose entre sí, asombrados e impotentes; las hembras, al paso devastador de los calendarios, olvidaban, y sus nuevos amantes las despreciaban por no ser inaccesibles a unas manos extrañas; los combatientes escribían cartas en donde no se atrevían a confesar todo lo que sospechaban de sus destinatarios; el hambre se hacía más periódica; los instintos, sobre la piel de los siglos, regresaban hasta sus deformes moldes primigenios y, amparados por el desorden, resucitaban olvidadas rapiñas, sangrientas cacerías

que durante tiempos habían permanecido agazapadas; los sexos, los rencores y los instintos bostezaban de ansia bajo los disparos; las numerosas hambres del género humano se dilataban hasta alcanzar la bestia, y al alcanzarla se convertían en colmillos; la guerra era un estado de fauces y de fauces; el frente era el lomo arqueado del lobo, un vivero de heridas, un zoológico sangriento y sin guardianes, un asombro de cualquier tamaño que, bajo la noche, sólo soñaba pesadillas... Y un día, el que había asumido la irresponsabilidad de manejar los hilos y los planos, pronunciaba PAZ y se hacía el silencio. Y los supervivientes reían en la noche con una risa que era un insulto a esa paz, un salivazo a esa paz, una injuria a esa paz y, al mismo tiempo, una desesperanza infinita y una soledad sin narración; ésta era, en el fondo de los intestinos de los seres, la risa que seguía al último disparo... Y entonces, la gran ciudad, cuyo era el impulso que había puesto en órbita el desorden, a la vista de tamaña devastación en el espíritu de los hombres, recordaba sus lejanos tiempos de campo abandonado, injuriado por la soledad; rememoraba el nacimiento de su rencor, y comprendía que los hombres habían empezado a parecerse a ella, que ya eran ciudad, que ya eran campo, que ya eran oscuridad, silencio y esperanza inaudita de amor y de reposo. Su misión había empezado a florecer. La siembra de su soledad ya era cosecha. Cada hombre llevaba una espiga de soledad en la mano y, de una acera a otra, se la mostraba a un semejante. Cada amante llevaba su espiga de soledad en los dientes, y cuando besaba la lengua de su hembra depositaba en ella un grano de esa espiga para que incubara otra criatura de venganza; y así nacía una lágrima, y una soledad más, y otro futuro desamparo. La gran ciudad estaba triste. Su obra se hallaba en marcha: todos los corazones de los seres sufrían, como ella, la gran ciudad, había sufrido cuando no lo era aún. El amor entre los seres se hacía esperar, como ella había esperado. El amor era un constante aplazamiento coreado de ausencias; los seres no poseían al amor; las nuevas generaciones no nacían del perfume del amor, sino de la alquimia del amor. La gran ciudad estaba muy triste; comenzaba a dudar de que por este camino pudiera aproximarse el canto a la creación. Pero ya no podía volverse atrás. Quizá todo fuera por culpa de su triste infancia... Dolorosa, dudosa, trabajosamente, la gran ciudad continuaba su obra. Visitaba el dormitorio de los escritores y les ponía en la almohada recuerdos de desolación, les hablaba de muertos y de vivos insatisfechos, les invitaba a preguntar al vacío, a responder al viento, a dialogar con las tormentas; les ponía dos dedos de ciudad sobre los ojos para que sus miradas tocaran las cosas, anciana,

fatigada y rencorosamente; después leía los relatos de estos escritores y veía que eran suyos, que eran sus propios relatos, sus soledades, su rencor, su venganza y, finalmente, su duda, su grandiosa y desamparada duda de gran ciudad abandonada sobre el tiempo. Entonces, en el corazón de la gran ciudad se agitaba una melancolía lejanísima, miraba al campo por todas sus ventanas, sacudía sus pensamientos, rehuyéndolos, y salía a las calles, a laborar de nuevo.

(*Cruzábamos nuestro tiempo, nuestros escasos plazos de existencia sobrecogidos por la ajena distribución de los gozos y los tormentos. No comprendíamos los caminos del mundo. La paz, como un agua demasiado pesada, se nos iba de entre las manos, dejándolas sudorosas y golpeadas. Habíamos olido el vino de vivir, y el alcohol oscuramente perfumado de la existencia nos volvía borrachos como dioses insatisfechos. Clamábamos entre la noche, y un astro nos despreciaba o, piadosamente, nos ignoraba como a piedras. Arrojábamos nuestros cerebros contra las cosas y éstas los humillaban, los denigraban, los convertían en sus esclavos. Sumergíamos nuestros cuerpos entre sábanas vírgenes y, por medio del rencor, todo se tornaba incestuoso. Arrancábamos las hojas de los calendarios como si fueran parches que nos hubieran podrido nuestra piel. No comprendíamos la organización de los destinos, que nos sobrepasaba y que nos parecía caótica. Encarcelábamos nuestra autopiedad en las tabernas y, hacia la madrugada, salíamos a vomitarla sobre el asfalto de las calles. Entonces mirábamos ese asfalto, manchado por los aceites y los sebos de nuestros desórdenes, y, vengativamente, sentíamos una especie de reposo desesperado, y reíamos inclinados sobre el asfalto, sudando de angustia, y sabíamos que la muerte nos hacía caricias obscenas, y volvíamos a reír, y no dejábamos de reír, y acumulábamos una carcajada sobre otra, hasta que el reloj de un campanario nos golpeaba cuatro, cinco, seis veces. Entonces nos levantábamos, iniciábamos el viacrucis de nuestros traspiés, hasta que comprendíamos que lo mejor era andar apoyándonos con las manos en los muros de la ciudad, de nuestra gran ciudad. Alargábamos la mano hasta rozar el muro y, pasito a pasito, tomábamos una dirección. Era entonces cuando rompíamos a llorar.*)

La gran ciudad servía de cuna a grandes hombres, a hombres grises, a hombres totalmente ignorados. Ella supervivía sobre todos. Y a todos daba asilo. El asilo de los exilados. La gran ciudad, sobre el yunque de su corazón de soledad, forjaba generaciones de pobladores, y de esta fragua iba brotando un tumulto de soledades populares. Los amantes, con una espiga de trigo y otra de soledad, buscaban a sus hembras con el deseo de inferir un hosco escarnio al tiempo, al fabu-

loso y mínimo tiempo de su tránsito; apuraban la espiga de trigo en un abrazo brutal que era una injuria al pasado de la gran ciudad, y luego contemplaban a dúo la otra espiga, y se miraban indefensos. Los matrimonios estiraban el recuerdo de un día feliz hasta más allá de su elasticidad natural, hasta que, agotado el límite, saltaba. Entonces, el varón salía de casa diariamente, para engañar a su mujer con su primera amante: la gran ciudad. Los adolescentes buscaban mujeres de más edad para poblarse de padecimientos y, cuando estaban ebrios de dolor, superpoblados de semillas de soledad, buscaban a una virgen para sembrarse en ella, para provocarle en el vientre el florecimiento de una venganza, que no era de ellos. Ellos eran los portadores. Ellos eran los carteros de la ciudad. La ciudad se escribía cartas a sí misma a través de sus habitantes. Cartas en las que se insultaba y se besaba, se denigraba y se asumía. A veces la ciudad quería cursarse un telegrama, y uno de los amantes le pegaba al otro. A veces la ciudad sentía una nostalgia violenta de su antiguo campo, y los amantes se interrogaban mutua e implacablemente sobre sus pasados. Un millón de hombres y mujeres tanteando los muros de la ilusión para encontrar el resorte del pasadizo secreto, no constituían otra cosa que una venganza, la venganza de la gran ciudad. Los escritores seguían dolorosamente los consejos de la gran ciudad y elaboraban una noche amarga sobre otra noche amarga, de cuyo almacenaje habría de desprenderse el libro más triste, el que alcanzaría una edición diaria. La gran ciudad era un inmenso útero, visitado sin placer por la melancolía soberbia del campo que había sido, y que no volvería a ser inocente. Y de este útero brotaban generaciones de asombrados lamentables, cunas cojas, nanas sin música, costumbres asustadas, cárceles, hospitales, barrios, suicidios, manicomios y vidas embusteras que, al extinguirse, expiaban su culpa, rodeadas de los embustes que habían originado. La confusión era de tal tamaño que no podía reconocerse sino por medio de las pesadillas. Cuando un habitante sudaba en sueños, el corazón de la gran ciudad se resquebrajaba de esperanza... Cuando venía la noche, la gran ciudad se sentaba sobre sus afueras y acogía a la sombra con una soledad y un silencio tan grandiosos que casi parecía ternura. Al amanecer, por medio de los primeros ruidos humanos, la gran ciudad sollozaba, y comenzaba a besar al mundo un día más. Amaba injuriando. Aprisionaba contra potros de tortura a sus pobladores para decirles su adoración a latigazos. Sus besos provocaban astillas. Astillas de besos que arruinaban a los calendarios y enriquecían a la violencia de la eternidad. La venganza de la gran ciudad consistía en la expiación de su propio homicidio.

Salíamos a las calles de la gran ciudad y pensábamos sobre el dolor y la importancia de nuestro tránsito. Que cada cosa encontrara a su símbolo y lo conservara; que cada ser humano se reconociese, se desliara y se completase; se contorsionara, se fatigase, se hundiese y se cumpliera: la gran ciudad nos vigilaba, llorando, amarga, apasionada, semental, llena de una esperanza planetaria y de una desolación omnipotente. Como un dios. Salíamos a las calles de la gran ciudad y sentíamos un profundo y tenebroso respeto cuando mirábamos sus muros.

Félix Grande.
Poblado dirigido. Caño Roto, 897.
MADRID.

CORPUS EN TOLEDO

POR

JOSE GARCIA NIETO

Fué aquel día. Aquel niño fué. Tendía
sus lienzos, en el sol, el sol. Estaba
quieto el río, lentísimo, yacente;
enhebrando los puentes, muelle, el agua.
Castillos a la escucha. Ay, ¿hacia dónde?
Enhiesto San Servando, áureo Galiana;
torres con el gran tiempo recogido,
patios de soledad, cifra almenada.
Fué aquel día, aquel día. Puertas graves
y lúcidas abrían su mañana.
Fué aquel día, Señora de los Valles,
al otro lado del milagro alzada;
aquel día, Jesús sobre la Vega,
que la mano de amor desenclavabas;
aquel día con rosas de Casilda,
con oros de Ildefonso en las espaldas,
con la piedra de luz ante su Cristo
por los cascos del potro resbalada...
Fué aquel día. Y yo, niño, conocía
por vez primera a Dios. Y comenzaba
el misterio, el encuentro; oh, sí, esperado
con la indecisa claridad del alba;
ya en el lecho despierto, ya vigía
de Dios, entre la sombra la mirada.

Entró la luz, y yo labraba cuna,
tela tejía, templo levantaba,
mesa cubría de ávidos manteles,
alimentaba en el hogar la brasa.
Fué aquel día teniendo todo el pecho
con un trigal naciente; toda el alma,
como un bosque de innúmeros caminos
y en la umbría, la miel ensimismada;
un bosque traspasado de resina,
un bosque con la hundida y fácil agua,

un bosque con los nidos palpitantes
y con la verde hierba intimidada.
En mí tenía a Dios por vez primera:
Dios origen, anuncio, forma, causa,
Dios quebrado por mí, para mí entero,
clave de la infinita resonancia,
secreto de mi paso entre los hombres,
senda para mi pie facilitada.
Fué aquel día, y quemaba Dios delgado,
Dios vecino, mi Dios que en Sí se estaba.

Tenía yo en el tiempo, por fortuna,
la redondez frutal de aquella plaza.
Veía mis balcones en el aire
como una exaltación, una atalaya
para mirar a Dios desde su altura,
al Dios que descendía y se entregaba.
En el azul intenso algunas nubes,
portadoras de Dios y navegadas
por Dios, hacia mis puertos de ventura
dirigían su quilla inmaculada.
Era Zocodover un crisol vivo;
las calles, de violeta, despeñaban
ríos de sombra de las altas velas
—Toledo era una nave empavesada—,
que, heridas por el viento, dulcemente,
unían los tejados de las casas.
Todos los mediodías, estallando
de luz sobre la luz, se arracimaban;
todas las gracias de Toledo iban
pidiendo a Dios su apetecida gracia,
buscando a Dios, rendidas y tremantes,
soñando a Dios, humildes y unitarias.
Un arco, el río, con la plata viva;
una razón, la catedral flechada;
una paleta de amarillos cálidos,
el Tránsito que el Greco transitaba;
un peto de guerrera piedra altiva
por los estribos y el arzón de Alcántara;
por San Martín, un cigarral bajando,
cantando y desgranando sus cigarras;
un momento posible de la espuma

jugando por los Baños de la Cava;
por San Juan de los Reyes, las cadenas
sueltas de amor y desencadenadas;
por los ojos del Tajo miradores,
el Miradero abriendo sus acacias,
y en las hoces, que al cabo se extendían
hacia las tierras rojas de la Sagra,
versos de Garcilaso sosegando
precipicios que Góngora cantara...

Fué aquel día, aquel día. El niño mío,
el niño yo, niño anhelante, estaba
sobresaltando de pasión las cosas
de la tierra de Dios, por Dios. La guarda
del corazón montaba su vigilia
y por los pulsos se me esperanzaba:
guerrero en una arena sin contrarios,
esperaba impaciente la batalla;
mesnadero de Dios, iba gozando
de mi mesnadería y mi mesnada.
El niño que yo era se sabía
niño de Dios y, entre la gente, el ascua,
el incendio de Dios iba creciendo
y en sus lenguas ardientes me estrechaba.

Allí estaba el Señor. La calle era
la residencia que El glorificaba.
¿Qué hora puntual de Dios iba en mi pecho
creciéndome la fe entre campanadas?
¿Qué silencio del mundo quieto en torno?
¿Qué acogimiento en lo que contemplaba...?
Pasaba Dios; pasaba el árbol mágico
de la casa de Dios. Dentro, El estaba.
El artificio escalador del oro
se sucedía y se multiplicaba;
se dividía para hacerse mínimo
cerca de Dios con su oración tallada.
Porfiados encajes de columnas
ascensiones en flor se disputaban;
todo el deslumbramiento no podía
entenebrar la cereal crisálida.
Dios era Dios; bullía entre los oros,

nacía entre los oros, derramaba
sobre los hombres gratuidad. Dios era
Dios. Veía en mi Dios arder la llama.
Dios era Dios, y dentro de mi pecho
todo su incendio se justificaba.

¿Fué aquel niño, Toledo? ¿Es aquel niño
de ayer el que hoy pregunta, espera, pasa
junto a este amor que Tú, sobre los días,
creces, esparces, amaneces, lanzas?
¿La ciudad elegida, permanece
—Puertas del Sol y del Cambrón, Visagra—
cerrando, custodiando lo guardado
entre las primaveras renovadas...?
Y este hombre, mi Dios, y este Toledo,
heridos en el tiempo, di, ¿te cantan,
te tienen, como entonces, cobijado?
¿Qué es un hombre ante Ti? ¿Y un niño que habla?
Pasas de nuevo. Naces, oh, Dios, siempre;
Niño Dios, Hombre Dios, sin cesar, pasas.
Junio va hacia un estío toledano;
son las doce de Dios en esta plaza.
Se abre mi corazón entre las ruinas
—oh, renacidas torres del Alcázar—;
libre mi corazón encarcelado
—oh, salvadora fe de Leocadia—;
vuelve a las venas el temblor antiguo,
vuelve la sangre que perdí —Posada
de la Sangre, mi Cristo de la Sangre:
crucificada orilla de mi casa—,
y la voz que nació con aquel día
vuelve con aquel día a la palabra.
Dios está aquí. Mi Dios aquí me encuentra.
Dios está aquí. Yo soy el que aquí estaba.

José García Nieto.
Avenida de los Toreros, 16.
MADRID.

LOS DERROTADOS

POR

JOSE MARIA SANJUAN

"Odiaron y asesinaron, y los bendijeron los hombres. Pero Dios, avergonzado, esconde de prisa su recuerdo con yerba verde."

Tagore.

Subieron hasta la cima, y allí el sol les cegó los ojos y turbó su vista. Luego torcieron a la izquierda y caminaron bajo la sombra buena de unos robles. Desde la cima se veía el valle, las casas empequeñecidas, el hilo de humo azulado de las chimeneas, y al fondo, el regazo del río.

El sol era grande y hermoso y calentaba poco. Una bruma delgada como una cortina finísima tamizaba la atmósfera. Era tibio el aire, y los tres hombres se sentaron bajo un árbol. Lucas sacó tabaco y se puso a liar un cigarro.

—Aquí se está bien—dijo.

Los otros dos volvieron los ojos hacia el Lucas y gesticularon afirmativamente. El Lucas acabó de dar la vuelta al cigarro y se lo puso en la boca. Lo encendió con lentitud y luego aplastó la cerilla contra el suelo.

—Es una tontería, pero cuando hemos terminado la cuesta me ha dado un salto el corazón.

Antolín trató de justificar al compañero.

—Es natural.

Los montes se dibujaban al fondo, haciendo de pared al valle. Y el valle, en la hondonada, parecía perdido, quieto, como si nadie viviera en él, como si nadie se acordase de su existencia, de su vitalidad.

Lucas comenzó a chupar el cigarro con nerviosismo. Tenía la cabeza baja y con el dedo índice se puso a hurgar la tierra, a trazar circulitos en el polvo. Tardó un poco en hablar. Luego dijo:

—Fué cerca de aquí, a la vuelta. Lo rematé de dos golpes...

«El Picao» se revolvió con ganas, con genio. Se encaró con Lucas:

—¿Otra vez?

Lucas abrió los ojos y miró por unos segundos al compañero. Después bajó la cabeza y siguió dándole a la tierra con el dedo índice. «El Picao» volvió a encararse con él:

—¡Anda, sigue contando!—y dibujó en sus labios una sonrisa fría, una sonrisa áspera y nada buena.

Antolín meneó la cabeza y se hurgó en los bolsillos para encontrar un poco de tabaco.

El sol estaba parado, muy alto y muy quieto, como clavado entre las nubes grises. El sol calentaba poco y ponía el valle, los montes y la tierra de un color velado, azulenco y triste.

—Se me resistió al principio. Luego, no; luego lo dominé bien. Lo rematé de dos golpes—volvió a insistir Lucas.

Esta vez «El Picao» no se revolvió ni le miró a la cara. Colgó la vista en la lejanía y dijo:

—¿Sabes lo que te digo? Pues que eres un pesao; eso, un tío muy pesado, leñe.

Lucas elevó los hombros. Dijo:

—No sé por qué.

—Pues muy sencillo. No hablas de otra cosa. No has hablado en seis años de otra cosa, nada más que de esto...

Antolín trató de ordenar aquello. Se dirigió al Lucas:

—Anda, dame un poco de tabaco. No tengo apenas.

Lucas se registró en los bolsillos y sacó un puñado menudo de tabaco y polvo. Se lo pasó al otro y luego sacudió las manos pringosas y sucias en el aire. Luego dijo, como si quisiese seguir la conversación, como si tratara de justificarse un poco:

—Yo creo que el hombre vive de recuerdos. Y el mío es éste—suspiró, deteniéndose en sus palabras. Luego siguió: —Además fué muy cerca de aquí, a la vuelta. Me acuerdo como si fuera ahora mismo...

Seis años en Ocaña. Seis años contando lo mismo. La vulgar historia de un hombre que mata a otro hombre y luego se esconde, huye, corre a través del monte. La vulgar aventura del hombre que cae de bruces ante los civiles. La prosaica historia de un hombre más en los archivos y en los ficheros de un penal cualquiera. Aproximadamente igual que todos, igual que los demás.

Antolín echó su cuerpo para adelante y se tumbó todo lo largo que era. Se pasó la boina hacia adelante y pareció quedarse como dormido. "El Picao" miró a Lucas con desprecio, sin entusiasmo alguno.

Seis años en Ocaña. La historia, una cualquiera. Lucas se enfrentó con el otro en pleno campo. Ambos sacaron los tajos. El primero en pinchar había sido él, pero la víctima no se resignaba. Se enfrentaron como dos bestias ciegas y huídas, como dos bestias que saben ciertamente que el primero que pinche será el triunfador. Por eso el Lucas puso todo su ser en dar primero el golpe. Luego todo fué sencillo. Se resistió un poco, pero ya todo fué bastante más fácil. Le caían por la frente abajo unas gotas gordas y redondas de sudor. Le clavó

el tajo en el cuello y lo dejó tendido, echando sangre a borbotones como un surtidor humano, como una fuentecilla brava y burbujeante. El otro era un chulo, un chulo estirado y fino. Lo encontró un día revolcándose con su mujer en la alcoba. Pero fué cuerdo en la venganza y esperó con esa paciencia que quema, con esa serenidad que pincha y golpea duro en la sangre. Pero supo esperar. Y un día, aquel día, cuando del cuello de la víctima salía sangre oscura y caliente, se sintió liberado y satisfecho. Y nunca la espera le pareció más cumplida y ventajosa. Y con el corazón limpio y las manos pintadas de sangre fresca se bajó por las montañas y huyó.

«El Picao» se puso a masticar hierba. Miró el cuerpo largo y quieto de Antolín, luego se volvió a Lucas. Lo examinó por unos segundos sin pestañear, como si pensase lo que iba a decir.

—Bueno, puede ser verdad. Pero seis años pesan mucho, pesan lo suficiente para que todo pase, ¿eh?

El tono de leve reproche animó un poco a Lucas. Tardó un poco en contestar. Se quedó pensativo y pareció como si en el interior algo bravo y caliente le hiciese vibrar fuerte.

—No; hay cosas que no pasan. La forma como lo rematé no se olvida.

El otro intentó seguir en tono conciliador:

—Pero ¡son muchos años!

—He dicho que no, que no se olvida—y puso la mirada lejana y el continente vago y cansado—. ¡Si vieras cómo le salía la sangre!

Antolín se revolvió en el suelo, y la boina que le cubría la frente y los ojos se le cayó al suelo. Dijo:

—¡Ya está bien!, ¿no? La perra madre, con los tíos estos...

«El Picao» no hizo ningún gesto. Siguió masticando hierba. Tenía el gesto tranquilo, la mirada calculada y los movimientos uniformes, imperceptiblemente equilibrados. Se le notaba un hombre fuera del círculo de la vida, un hombre con mucha aventura encima. Un hombre que no espera ya nada.

—Mira; tú tienes perfecto derecho a martirizarte. Si te da gusto, haces muy bien, Lucas. Pero yo no, yo no haría eso.

Se miraron fríamente. Antolín se dió media vuelta y siguió tumbado en el suelo, sobre la tierra húmeda y las hojas, todavía verdes, caídas de los árboles.

—Yo no espero nada. He salido ayer, pero igual me daba seguir un año más encerrado—y «El Picao», al decir esto, movió la cabeza con desgana—. Tú te vas a quedar aquí; nosotros, no; nosotros ya no

tenemos una tierra nuestra, una tierra que sea buena y soporte nuestras pisadas...

Lucas escuchó las palabras del otro y se puso a mirar la hondonada, el camino que dejaron atrás, las últimas estribaciones de la cordillera, el valle metido entre brumitas azuladas, el humo delgado y fino, el sol que acababa de esconderse tras una nube ancha y hermosa, dejando un reguero de claridad turbia y blanquecina.

—Tú, Lucas, vives de recuerdos. Quieres vivir, pretendes ser lo mismo que antes. Y, escúchalo de una vez, te estás engañando.

Y al decir esto, Lucas notó que su coraje se le venía abajo, que el aliento bravo que naciese en su carne una vez hubo remontado la cuesta y caído sobre el valle se le derrumbaba en un instante. Hubo en unos segundos una dura lucha dentro de su alma. Veía a lo lejos la sangre caliente del chulo que ensució su alcoba, veía a la mujer, la casa, el campo que dejó recién arado con los surcos anchos y bien peinados para la sementera; veía todo un lejano mundo bello y triste a la vez. Y de aquella visión y de aquella lucha alguien tenía que vencer. Trató de buscar una solución. Respiró hondo y miró al vacío.

—Aquí está todo lo mío. Muy poco, pero aquí está.

«El Picao» lo miró con desprecio, con una sonrisa apretada y fina en los labios. Meneó la cabeza como un par de veces. Dijo:

—Aquí no hay nada tuyo, ¿te enteras?; nada. Y ése es tu fallo, creer que te esperan con música y fiesta; creer que vas a encontrar los campos como entonces, la vida igual, la casa lo mismo...

Antolín se incorporó restregándose los ojos. Miró fijo a los dos hombres y respiró con fuerza.

—«El Picao» tiene razón. Aquí no hay nada.

Lucas se revolvió:

—Entonces, ¿dónde hay algo?; venga, decidme, ¿dónde tenemos algo?

Volvió «El Picao» a poner en sus labios una sonrisa incrédula y delgada. Y Antolín no sonrió, pero tornó a mover la cabeza igual que antes. Dijo:

—En ningún sitio, Lucas. No tenemos lugar en ningún sitio. ¿Te duele? Pues arrea y sábelo bien. Esa es la verdad—y miró al otro para que confirmase las palabras. Y el otro, «El Picao», afirmó lentamente, con el eterno gesto equilibrado, hondo, seguro.

Al fondo, en el valle, el pueblo y el cielo seguían su curso monótono, gris, eternamente igual. Subían azules y finos los hilos de humo de las chimeneas, y al estirarse hasta el cielo, sobre la piel

blanda de las nubes, parecían venitas onduladas sobre la embotada dermis de un gran monstruo celeste.

«El Picao» se incorporó de un salto y su figura se recortó delgada y perfecta contra el marco hermoso de las últimas montañas. Se dirigió al Antolín.

—Bueno, esto hay que terminarlo. ¡Vámonos!

Se levantó y echó a andar despacio detrás de su amigo. En el suelo, turbado por la rapidez de la decisión de los otros, Lucas los observó sin saber qué hacer. Dudó unos segundos, y en su transcurso todo un mundo bravo y salvaje, lleno de coraje y fortaleza, se le vino abajo, hecho trizas, descompuesto y muerto. Se levantó con rapidez y corrió hacia los otros. A seis metros les gritó:

—Yo también me voy. Me voy con vosotros...

Y desaparecieron los hombres tras un seto. Y a sus espaldas un mundo de silencio y de derrota se levantaba formidable y triste.

José María Sanjuán.
Asunción Castell, 24. Tel. 2549962.
MADRID.

HISPANOAMERICA A LA VISTA

DELMIRA AGUSTINI

POR

HUGO EMILIO PEDEMONTE

I

VIDA

Nació Delmira Agustini en Montevideo, el 24 de octubre de 1886. Su padre, descendiente de corso-franceses, y su madre, descendiente de alemanes y franceses, fueron Santiago Agustini, uruguayo, y María Murtfeldt, argentina.

Todas las referencias de la época en que se formó el dramático destino de esta poeta coinciden en presentarla como mujer atractiva, bella, afable de trato, delicada de gustos, simpática a la amistad; su aspecto físico no tenía, en realidad, encantos excepcionales, pero su cabellera rubia y sus ojos zarcos, la sonrisa entre ingenua y melancólica, trasuntaban un carácter, una cierta misteriosa presencia singular.

Su educación estuvo a cargo de su propia madre, aparte de los profesores de francés que la enseñaron luego. Era la suya la educación pequeñoburguesa de principios de siglo para una niña de familia acomodada, sin problemas, sin preocupaciones. Leía y escribía en francés, dibujaba, bordaba. En la totalidad de su vida, salvo el final inesperadamente trágico, no existe ninguna huella importante.

Después, como veremos, la vida toda de Delmira Agustini, la más verdadera y honda, se iba haciendo en los poemas, dando vuelta al huso de sus versos como una rara y hermosa Laquesis.

Tuvo un primer amor a los veinte años. Hasta que conoció en el año 1908 a Enrique Job Reyes, hombre totalmente ajeno a las actividades intelectuales —era rematador—, aunque sensible y apasionado.

Delmira Agustini y Enrique Job Reyes se casaron el 14 de agosto de 1913. Entre los testigos de este casamiento estaba Juan Zorrilla de San Martín, autor de *Tabaré*.

El matrimonio duró veintiún días. Entonces se produjo el regreso de Delmira Agustini al hogar de sus padres. Las causas de la separación nunca fueron explicadas ni interpretadas satisfactoriamente.

Se declaró el divorcio, luego de un frustrado intento de reconciliación, en el año 1914.

El 6 de julio de ese mismo año moría Delmira Agustini en circuns-

tancias imprevisibles y trágicas, asesinada por su propio exmarido, suicida a su vez, cerrando a los veintisiete años Delmira Agustini de esa manera infausta la obra poética que inicia en el Uruguay la lírica femenina, y que se constituye en una revelación estética y humana admirables.

* * *

Algunos detalles de la vida de Delmira Agustini quizá nos den una interioridad suya menos conocida. Su temperamento. Su conflicto. La apariencia leve, suelta, es lo que ha estado juzgándose casi siempre sin penetrar en el ser más esencial de esta poeta.

Su intimidad intensa y desnuda sólo ha quedado en su obra. Comenzó a escribir desde niña, y no evitaron sus padres que se produjera el eco de su precocidad. Como niña, y aún considerando su aptitud poética, sus poemas eran circunstanciales y efímeros. La vigilancia materna impuso un orden poco menos que inflexible sobre Delmira Agustini. Si no tímida en el aspecto social, su verdadera personalidad, por educación y hábitos familiares, fué quedando cada vez más secreta, produciéndose en ella el desdoblamiento inevitable entre lo que estaba haciendo y lo que era de sí misma. Sonriente o amable, serena o plácida, llevaba consigo, de otro modo, la angustia o la exultación de la vida, el agonismo dramático, el arrebato tremendo del amor.

Son muy escasas las noticias sobre las lecturas dilectas de Delmira Agustini: D'Annunzio, Herrera y Reissig, Lugones, Nervo, Vasseur, y un poeta muy subrayado por ella: Samain. Estos líricos, sin duda, contribuyeron a perfeccionar su técnica, la musicalidad del verso y la expresión precisa de la imagen. Pero, no debemos creer, en cambio, que hayan influído sino de una manera exterior. No aparece, por ejemplo, entre sus lecturas Carolina Coronado, a quien leyó, porque algún poema lo atestigua, y con quien no es dudoso afirmar que interesaba más íntimamente que aquéllos a Delmira Agustini.

Escribía por las noches, en soledad, hasta la madrugada. En esa soledad se forjó, progresivamente, lo mejor de su obra. Se le atribuye entonces el *trance poético*. Dos cosas es necesario aclarar aquí. La primera, que hay en Delmira Agustini un esfuerzo constante de superación, de retorno a los temas y de pulimento del verso; la segunda, que el *trance* era, ante todo, la confluencia al poema de un sentimiento radical, definitivo en ella. Porque su obra gravita del amor a la muerte, y buscaba plasmar estos únicos temas sin interferencias o inspiraciones marginales.

No se propuso Delmira Agustini desmentir en torno suyo, y por consideración a la sensibilidad de sus padres, que no fué, a partir de

sus primeros poemas fundamentales, la niña que ellos y otros amigos, parientes y críticos creían. Porque lo evidente es que Delmira Agustini tenía ya profundas convicciones personales, y una madura y lúcida experiencia vital. Escribió, por ejemplo, algunas cartas cursis y triviales al mismo tiempo que sus libros más extraordinarios. ¿Qué significa, pues, esta contradicción? Sencillamente el doble aspecto de reeditar su niñez entre los seres queridos, mientras alumbraba solitariamente los poemas, hijos de su entrañable personalidad, la verdadera y única, para la cual se trascendía sin temor y sin velos. Lo infantil y tonto de sus cartas no aparece tampoco cuando le interesa exponer, fuera del círculo íntimo, sus convicciones. Ya es bastante considerable para su época que ella, como mujer, escriba para *La Petite Revue* —19 de noviembre de 1902, ¡a los dieciséis años!— un artículo como éste:

NOS CRITIQUES

"Il existe depuis longtemps dans le monde de nos critiques la tres dangereuse habitude de louer ou de blâmer les auteurs et leurs interprètes, ainsi que tous les artistes en général d'après des sympathies personnelles ou des haines et sans preter aucune attention a la vraie valeur artistique ou littéraire de celui qu'on juge. S'il s'agit de faire la critique d'un ami ou d'un protecteur, on cherche les epithetes les plus flatteuses pour les leur prodiguer, mais si c'est d'un ennemi qu'on doit parler on s'evertue a le condammer, a l'écraser, en découvrant des défauts là oú il n'y a que des beautés!

La critique chez nous n'est qu'un commerce, une possibilité de se rendre agreable a quelqu'un ou un moyen de vengeance.

C'est effrayant, mais il faut l'avouer, car il gaut avouer toujours la vérité quoiqu'elle nous soit quelques fois douloureuse. Nous avons, il est vrai, deux ou trois critiques consciencieux; c'ets trés peu et il nous en faudrait davantage.

On dit souvent que l'art est très progressif chez les uruguayens; c'est une erreur.

Quoique les bons artistes ne nous manquent pas, il semble que notre art est un art maladif qui n'attend que la disparition de quelques notabilités que le nourrissent pour s'éteindre complétement.

Et a qui faut-il s'en prende? Aux critiques et non a d'autres, aux critiques qui blessent et découragent quelques grands esprits qui ne les ont pas flattés ou qui ont eu le malheur de leur être désagréables, aux critiques qui dissent avec leurs pondérations cette innombrable et méprisable foule de peintres, pöetes, etc., etc., qui seront toujours la honte de notre pays et qui n'ont d'autre mérite que celui d'être sympathiques

a ces suprèmes juges dont la plupart ne connaissent rien de ce qu'ils jugent!

A un autre point de vue pour se rendre compte exactement de la fausse importance qu'on donne a l'art (!) dans l'Uruguay il faut examiner les compte-rendus de quelques uns de nos concerts. On y parle plus de la beauté de la chevelure ou les yeux de l'artiste que de son habilité. C'est étrange, mais ce qui est plus étrange encore c'est qu'il y ait des musiciens de quelque valeur pour preter leur concours à ces concerts incomparables qui ne devraient être accompagnés que par les coups de sifflet du public.

Et il s'en prendre encore aux critiques qui loin de blamer ces faiblesses les acceptent tranquillement sans doute parce que leurs auteurs leur sont sympathiques ou indiférent, et tandis qu'ils gardent un silence indulgent pour ceux-ci, ils conservent tout le poison, ames méchantes, pour le verser sur le premier de leurs adversaire qui dans une oeuvre géniale ou dans la parfaite exécution d'un morceau musical donne une extraordinaire preuve de son talent.

Ne nous étonnons pas trop du reste si nos compétents critiques gardent presque toujours leur haine pour les esprits élevés, c'est tout naturel (1)... le reptile ne peut pas être l'ami de l'aigle, la plante rampante n'ainera jamais le chene qui lui fait ombre!

Artistes réels et sinceres de l'Uruguay!

Secouez le joug que vous ont imposé ces êtres odieux et ridicules qui, sans rien faire et sans rien savoir, veulent juger e condamner tout ce que vous faites de bien ou de grand! Faites-leur leur petitesse! Moquez vous de leur critiques! Dégagez-vous des craintes qu'ils ont pu vous inspirer! Vous leur aurez démontré une fois encore que celui qui rampe ne peut jamais atteindre celui qui vole!"

Que la personalidad de Delmira Agustini era fuerte y suya, aparte de su *consciente* gazmoñería, lo demuestra cabalmente cuando la realidad quiere imponérsele contra su propia voluntad de ser. He aquí una muestra de ese estilo, seco y terminante:

"Enrique: He resuelto suspender toda explicación. Así que no vengas esta noche. Sería inútil, porque no estaré en casa. Y mañana, *por mi gusto, por resolución mía, me voy a Sayago,* dando por terminado el asunto. Mi resolución es irrevocable, inútil toda tentativa.—*Delmira.*"

Escribió, además, Delmira Agustini una serie de artículos, retratos curiosísimos de mujeres que fueron sus contemporáneas, y en los que aparecen, por fuerza de afirmación y consecuencia, lo autobiográfico e incluso los temas que ahondará en sus libros. En lo que transcribimos

(1) Desde "naturel" hasta "imposé", en el manuscrito está roto y no se puede confrontar (nota de Ofelia Machado, *Delmira Agustini,* pág. 250).

es imposible no asociarla, porque en ello va la *imagen* absoluta de una mujer como ella misma:

"...No pertenece, felizmente, a esa falange deliciosamente frívola de personitas insustanciales, de bibelots vivientes, de coquetuelas perversas, inconscientemente egoístas, que se sienten felices al lucir una bonita dentadura o dos ojos expresivos y que, para conseguirlo, no cesan de sonreír y mirar picarescamente, gracioso manejo que no abandonarían aunque cada una de las sonrisas fuera un puñal helado que atravesara el corazón, aunque cada una de las miradas fuera una hoguera en que se fundiese un alma.

Seres deliciosos, creados para ornamento de los salones, para encantar la vista con sus bellezas puramente estatuarias, para deleitar los oídos con sus eternas risitas musicales y finas como hilillos de cristal, para acongojar el espíritu con el vacío de sus cabecitas de pajarillos, maravillosamente lindas, maravillosamente huecas... No..., no es de ésas; lejos, muy lejos de parecerse a la mujer muñeca, tipo inevitablemente funesto para la familia, es la mujer grande, la mujer del porvenir, la mujer de la sociedad y del hogar, delicada y quebradiza físicamente, moralmente viril, la mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles, de las energías más férreas; susceptible de las abnegaciones más hondas, de los sacrificios más sublimes, la que en el día de mañana podrá hacer a un padre báculo de oro a su ancianidad; en la que un día de prueba encontrará un esposo el sostén invalorable de su espíritu abatido; la maga eternamente cariñosa que empapará sus labios en el néctar divino del consuelo, y no una frágil varilla que se quiebre a la menor presión; una flor que, colocada al borde del abismo, se tronche al más leve roce de la miseria, arrastrándole a él en su caída vertiginosa a la sima negra y devoradora que ante sí se abre."

Escribía esto Delmira Agustini a los diecisiete años. Desde entonces, y con la precocidad que siempre la caracterizó, diferenciaba tan nítidamente la frivolidad frente a la calidad de mujer raigal que ella misma era, cerrando ese retrato con palabras que adquieren un sentido fatídico y reversible, pues fué el hombre justamente quien la arrastró en su caída vertiginosa...

Y aún más, desde sus diecisiete años, Delmira Agustini ya presentaba describiendo, como hemos indicado, a otras mujeres, los temas y las inquisiciones que más tarde ingresarían definitivamente en su obra. Así, los ojos, en los que Delmira Agustini nos reveló un mundo asombroso. En una página de la misma fecha —1903— los describe en estos inusuales términos:

"Sus ojos, ¡oh qué ojos!, son dos estrofas hondas, muy hondas,

del poema del misterio; son dos soles abrasadores y vibrantes bañados en sangre de la noche; son dos flores grandes, muy grandes, negras, muy negras, que languidecen en una suave somnolencia arrulladas por la canción de sombra de una espesa floresta de pestañas; son dos puertas inmensas y luminosas del templo grandioso de lo infinito."

Aparte de cierto exceso de adjetivación, conviene recordar esas palabras suyas, pues veremos luego la importancia que el tema alcanza en su obra; tanto que, podemos decir, la poesía de Delmira Agustini no existiría ni en profundidad ni en misterio si no fuese por ese sentido más que visual, visionario de su vida.

Coincidían en opiniones en aquella época Francisco Villaespesa y Rubén Darío al decir:

"Actualmente no conozco ninguna personalidad femenina que pueda igualarle." (Villaespesa.)

"De todas cuantas mujeres escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini." (Darío.)

Tanto Villaespesa como Darío fueron siempre generosos en el elogio; pero esa vez no se equivocaban: Delmira Agustini iniciaba en América una obra impar. Y todavía, quizá, en sus poemas fundamentales, no superada.

II

OBRA

La vivencia.—Este flujo de la conciencia poética con toda su implicación sentimental fué el impulso más poderoso, el ímpetu más profundo de Delmira Agustini. Su apariencia estática, su individualidad exterior, no revelaba realmente el proceso íntimo hacia y desde la creación como una identidad paralela, interior, permanente, de captación lírica. Si decimos que ha sido una *poseída* —en un gran clima creador ocasional— no la entendemos. La interioridad, el mundo sumergido en lo más hondo de su siquismo y del poder sugestivo de la vida: sensación, objeto, recuerdos acumulados en una privilegiada apercepción de la realidad, con nítidas intuiciones y videncias poéticas, acoplan la doble misión de ver (imagen) y sentir, que son la raíz de toda creación poética. El conducto de la experiencia motriz de su arte, a pesar de algunas defecciones, radica en la validez del estímulo hacia determinado acto que anega su conmoción humana. ¿Hasta qué punto no se repite en ella la paráfrasis griega de la contemplación? Conjugada con *materiales* representativos —vista, visión— de lo telúrico, descubre el tiempo *que ha de ser* y el que es, en un silencio poblado

para la dotación de su obra. Delmira Agustini conoce la significación insólita de lo que lleva a contemplar para crear.

Pero en Delmira Agustini la contemplación no es *hedonée* —hedonismo—, ni su imbricación poética es sáfica. Siempre se ha relacionado a Safo con las poetas. Si caracterizamos a pura historia este acontecimiento, obtenemos contradicciones muy notables. El equilibrio perfecto —la *sofrosine*— como ideal clásico griego, el pesimismo mítico y el optimismo intelectual (humano) se repiten ciertamente en la maravillosa poeta de Lesbos, y el concepto helénico otea hacia la sensualidad, y es trágico por designio de los dioses, y es una aleluya por el *destino* de la carne.

En Delmira Agustini no se reitera esa antinomia, ella es sumamente trágica, y por el envés, otro destino la hace expansiva sin fatalidad; la lucha entre lo ideal y lo yacente, entre el sueño y la carne, su ser y lo que es fuera de su ser, no concilian la felicidad; entonces el pesimismo no es mítico, es humano, y se trueca el estado de contemplación: solamente los dioses deben tener el secreto de la alegría. Y más, en ella no hay concupiscencia, su potente sinceridad no admite que por su lago onírico navegue el cisne de Leda.

Materia y forma.—Delmira Agustini hace eclosión en sus poemas como un cráter que estallara de súbito. Y que sólo la muerte pudo detener. Aparece *La Alborada* de ingenuidades blancas (2). En la iniciación del 900 las formas siguen todavía domeñadas por un Aristóteles vetusto. Viene a soltarlas Rubén Darío: "muy lector de Hugo, de los parnasianos, de los autores del *Arte por el Arte,* fué reforzando su instintiva seguridad, la que le venía del don de cuna, con ideas y doctrinas que se le prendían y arraigaban en aquel solar de su fe natural" (3). El Uruguay ignoraba plácidamente a Julio Herrera y Reissig, oficiante ritual de la poesía más cuajada y pura. Hacía muy poco que en los umbrales del olvido, un romanticismo zaguero quedaba exánime para siempre, a excepción de Juan Zorrilla de San Martín. Era uno de esos momentos en que todo comenzaba de nuevo, si *decadente* o *modernista,* con novedad de levantar un egregio templo poético, porque se le necesitaba, porque se quería con ese *amor che mueve il sole e la altre stelle.* El aire, la atmósfera se llenaban de un hálito a medrar, y estuvo en él Julio Herrera y Reissig, taumatúrgicamente, y se fué concretando luego en Delmira Agustini con sed y afán incontenibles.

Las formas, *por arriba,* no implican más que lo relativo a un esquema retórico con sus apartes silábicos y sus rimas asaz reconocidas. No es a esta forma a la que un hallazgo más lúcido se pueda referir.

(2) Primera y segunda partes: 1896-1904.
(3) Pedro Salinas: *La poesía de Rubén Darío,* Edit. Losada, 1948.

Después entraremos en el ámbito de la musa con sus graves arquitecturas y anunciaciones donde aletea algún cuervo o paloma en el ajimez del castillo habitado por esta uruguaya universal.

En la materia y en la forma poéticas de Delmira Agustini no hay, fuera de sus comienzos, influencias concretas. Zum Felde, con buen cuidado nombra, sin comprometerse, a Darío, Baudelaire, Poe, etc. La impresionante madurez de esta poeta naturalmente se precisaba a ella sola. Rubén Darío sirvió en algún instante de puente de oro a esta doncella enamorada, y a través de Darío y quizá en una vaga gemela identidad, hubo un contacto con la sajona romántica Elisabeth Barret Browninng; un toque más allá, con Carolina Coronado. Después de todo, en cuanto a la originalidad de su obra sería inútil hurgarle antecedentes.

Materia y forma: la musa.—Hay en Delmira Agustini una cronología de la musa. Comienza en *La Alborada* con una *musa gris:*

Es blanca y es honda, muy honda y muy blanca
—¡Solemne, tremenda blancura de cirio!—.
Con grises ojeras, tal rubras de muerte.
Con gestos muy lentos, muy lentos, muy místicos.
....
Su helante mirada sin fin, de vidente,
Mirada invencible de esfinge y de estatua,
Evoca crispantes abismos sin fondo,
Monstruosos misterios de muda amenaza.
....
Yo adoro a esa musa, la musa suprema,
Del alma y los ojos color de ceniza.
....

Esta musa es gris. ¿Por qué gris tan prematuramente? Entra la poeta en un movimiento que tiene un ademán y gesto propios del romanticismo funcional, de aquello que nace romántico por principio y por adivinación: *porque va a ser*. En algún punto inédito comienzan las referencias al futuro; si aquí es el *mundus imaginabilis*, allá se hará luego el mundo corpóreo y sensible. La materia comienza a moverse y la forma a fundirse. Los símbolos, imprecisos tanto como una silueta en la bruma, se irán a una ribera despejada.

Ya tenemos un *gris* y unas palabras que reencontraremos. Es muy difícil que Delmira Agustini abandone la alusión de estas previas resonancias poéticas.

En *El libro blanco* (1907) reaparece la *musa*. Antes expresaba:

Su helante mirada, *sin fin, de vidente,*

Y en el mismo poema:

Yo la quiero cambiante, misteriosa y completa;
Con dos ojos de abismo *que se vuelvan fanales;*
....

¿Qué significa abismo? Abismo se refiere consecuentemente a la *mirada. La musa* tiene "dos ojos de abismo"; *la musa gris* "evoca crispantes abismos" y tiene los "ojos color de ceniza". En *El libro blanco* otra vez insiste con el tema, obsecuente, y se mantiene con su mismo nombre y un nuevo adjetivo, y más, con un pronombre posesivo importante: *Mi musa triste.* El pronombre ya, desde aquí, no traiciona a su poeta. Es un hermoso poema.

En este poema, Delmira Agustini nos presenta tácita y expresamente muchos de sus motivos claves, que volverán en sus próximos libros. Continúa aún el misterio de los ojos de ámbar, del abismo. Antes era la esfinge o el enigma, y todo referido al gran estupor de *ver.* Las variaciones se concentran en la *mirada.* Parecería que un tremedal humano flota sobre los ojos; que la vida entra por ellos y que, sin embargo, alguna vez tendrán que explicarse como un gran sentido al borde de remanencias metasíquicas. Sentido óptico: ¿los ojos podrán darle la imagen o el revelamiento definitivo? ¿Qué quiere mirar? De pronto un estallido se produce, y comienza una claridad que se va concentrando en las pupilas:

El Iris todo, más un Iris nuevo
Ofuscante y divino,
Que adorarán las plenas pupilas del futuro
(¡Las pupilas maduras a toda luz!)... el vuelo.

La musa ha encontrado definitivamente su tema; *ha visto.* Aquellos interrogantes de índole metafísica, con sus ineludibles indagaciones adolescentes, descubren, en tránsito de una ya adulta gnosticidad de la vida, el tema: el amor, las vivencias esenciales. La seguridad ya es inminencia, el *misterio* deja paso a la intencionalidad del ser; los velos caen. Y la musa, la posesiva, la que debe tenerlo todo con una fuerza capaz de dominarlo todo, entra en la zona de luz de la conciencia y busca, olímpicamente, su contraparte, el reverso de su "acuñada forma viviente". El posesivo *mi* de su antigua musa se traslada a un posesivo *tu,* y en este apasionado acto traslaticio se produce la entrega, aquello unívoco: *qui t'invite et qui t'aime: mon sein s'ouvre pour ti.* Sobre esta realidad lírica, Delmira Agustini inicia el andante de un nuevo contrapunto lírico:

Para tu musa en rosa, me abro en rosa;
Mi corazón es miel, perfume y fuego,
Y vivo y muero de una sed gloriosa;
Tu sangre viva debe ser mi riego.

Sentimiento e imagen.—Cuando se van columbrando los estadios sentimentales de Delmira Agustini, lo formal se repliega necesariamente; por eso, incurrir en el análisis de un mundo profundamente colmado de personificaciones y vivificaciones estupendas importa antes que cualquier análisis retórico. La vitalidad de ese mundo tiene una arquitectura irregular, con grandes *torres* de proyección hermosísima y algunas configuraciones que semejan tallas en las que aún no se han realizado relieves definitivos. La atmósfera emocional de aquel mundo es posesiva. El sentimiento eclosiona, desprende y desdobla sus imágenes; de pronto es una aglutinación erótica con visiones violentas, o un ensimismamiento enajenado donde la persona onírica rebasa la presencia real; determinantes de vaga calidad empírica se alzan a soberbias conmociones ideales. Hay momentos exacerbados, momentos oscuros; pero siempre hay un sentimiento vivo, hondo, que es la vigencia más entrañable de su poesía. Tal sentimiento impulsivo, tal *ánima,* busca plasmar con un soplo el ser percibido, *el ser imagen;* del ansia a la perpetua reclamación interior por hacer vislumbrar su universo nacen las construcciones externas: expresivas a veces con materiales heterogéneos, híbridos o cálidamente informados; otras veces, con una impregnación subjetiva del lenguaje, tan densa y poderosa, que las palabras mismas se estremecen de sostener tantas significaciones, tan conjurados hálitos de amor y deseo. El sentimiento sobrepuja y avasalla; la imagen vive y convive plásticamente como pintada a fuego de ese ardimiento. Lo que se siente y lo que se ve están latentes en la presencia de su obra.

En la poesia de Delmira Agustini es fácil comprobar que ella, muchas veces, no ha acertado en el blanco. Pero, además, es también fácil comprobar que una subestimación de su poder de síntesis ha confundido el criterio y la crítica de sus poemas. El detalle de la ganga demoró el encuentro del hecho inédito y extraordinario de su obra. Análisis levemente psicológicos han parcelado el significado *unitario* de toda su poesía. Como un organismo vivo, la obra de Delmira Agustini tiene su funcionalidad inseparable; y la detención en este o aquel poema bello y enterizo es una parte de un todo, del fundamento de su existencia poética. Vista en conjunto, en la fisiología propia de sus vivencias expresivas, esta poeta ofrece a la sensibilidad y al acontecimiento del arte una de las más insólitas presencias literarias.

La Alborada (4).—La primera sorpresa de este libro, y nos referimos a la segunda parte (1901-1904), es precisamente su perfección formal. Perfección que no tienen sus posteriores libros y que indica que las *informalidades* de Delmira Agustini no consisten en su falta de dominio de la arquitectura del verso, y que más allá de ello otras causas tiene que haber. Buen índice de ello lo es su poema *Al vuelo,* donde impreca de la forma con toda su mejor formalidad. Pero, a la vez, es una advertencia clara de rebeldía futura. Nada de apariencias, parece exclamar ese poema. Ciertas enunciaciones nos van advirtiendo un camino a seguir que, efectivamente, se hará viaje:

....

Más que el celaje que en la tarde rubia
Es arabesco del dosel celeste,
Amad la nube que revienta en lluvia.

....

Nunca os atraiga el brillo del diamante
Más que la luz sangrienta de la llama.

....

Ese "amad la nube que revienta en lluvia" lo encontraremos luego implícito en su *Explosión,* adonde, a pesar de los endecasílabos del soneto, se augura y se confirma lo interno de las enunciaciones aquellas. En otra cuarteta de Al *vuelo* hay una fugaz referencia a sangre, llama, y estos significados aparecerán igualmente concretados. Se va centrando el motivo de este poema si consideramos que se esboza en él una especie de *arte poética.* Interesa, en este caso, mencionarlo en relación a la intencionalidad que apunta en futuros poemas.

Primeras significaciones.—De las primeras significaciones en la poesía de Delmira Agustini obtenemos algunos indicios que se irán reafirmando posteriormente. Los temas asoman en *La Alborada* mezclados con efectos, si por una parte poéticos, por otra parte —más sustancial— confesionales, emanados de su siquismo adolescente, que hace el tanteo, el querer asir el equilibrio entre la realidad y el sueño como una alianza capaz de la conquista de sí misma. Hay, por lo menos, tres poemas de *La Alborada* que es necesario tener en cuenta. Son: *Fantasmas, Evocación, Iniciación.* El poema *Fantasmas,* aún imbuído de influencias (aquí José Asunción Silva), penetra en el doble juego de sueño-ilusión, sentidos-realidad. Si Delmira Agustini hubiera sido una poeta transitiva, las valoraciones implícitas de algunos de sus poemas podían tomarse como ocasionales. Mas no nos da, ni se da tiempo para ello; sus puntos de partida tienden todos a hacerse prontamente carac-

(4) La *Primera parte,* de 1896 a 1901.

terísticos. ¿Quién es ese *Fantasma,* el más temido, "de pupilas negras, insondables y duras". El desengaño. Fuera de las probables imitaciones retóricas el poema desarrolla su teoría íntima, su complejo —ni inferior ni superior aún— de una visión creadora. El desengaño dice: "¡mienten!" ¿Y quiénes? Como respuesta: los sueños mienten. Mucho de anunciación hay en este poema. El hilo va complicando la trama. El predominio del sueño es todavía visible, va situando su monto de imagen, su cuota de sentimiento avaluado por la imaginación. En *Evocación* la subraya:

...mis visiones...
Las de las bocas de rubí y de llama
....

Ya hay algo más concreto de la visión: un ascendiente de erotismo configurado en adjetivos precisos: *rubí, llama* y lo carnal: *boca.* Y un motivo patético: *mis fantasmas tétricos,* donde se reedita un nuevo trasfondo del desengaño. El aspecto imaginativo se agudiza más, y el perceptivo. Pero aun en ese poema *Evocación* le falta a Delmira Agustini, como aparece luego en *Girón de púrpura* (y *púrpura* como semántica de *sangre),* una cifra real, vital, que comienza a definirse más tarde.

El Libro blanco (1907), eufemísticamente, es un libro rojo. El camino emprendido por Delmira Agustini se explana y se puebla del vaso de su sangre, y si aún no profundiza en las hondas huellas de pasos que la llevan —diría Unamuno— a un "sentimiento trágico de la vida", deja por lo menos todas las secuencias imaginativas de aquel sentimiento. Lo sutil y antitético de estas secuencias son su pureza, la intacta quemazón que expresa en *La Sed.*

En *El Libro blanco* aparece por primera vez expresamente *La Estatua,* tema que retomará en su poema *Plegaria,* ya de una manera definitiva. Es de advertir que este símbolo tiene una importancia inusitada en su poesía, y que se repite en plena madurez de su lírica, como más adelante señalamos.

En los *Nardos* se enfrentan nuevamente la realidad y el sueño; primero:

De las flores me llegan dos perfumes
Flotando en el cansancio de la hora,
....
Uno que es mirra y miel de los sentidos,
Y otro grave y profundo que entra al alma,
Abierta toda, como se entra en un templo.

Esos perfumes alientan todavía cuando el poema avanza hacia una mención más profunda:

Y me parece que en la sombra vaga
Surgir los veo de las flores pálidas,
Y tienen bellas formas, raras formas...
Uno es un mago ardiente de oro y púrpuras,
Otro una monja de color de cera
....

En esos versos, con toda una simbología auténtica y fantástica, se debaten los motivos de la luz y la sombra: pureza, erotismo, sueños blancos, actos carnales, simulados en la insólita transgresión de los sentidos: olor de nardos, *formas* del perfume. Esta sinestesia es un claro eufemismo entre la dualidad de su mundo onírico y el presentido mundo real del amor. Por esto encontramos más adelante la incipiente creación de su futura *plegaria:*

En la muerte invariable de esa estatua
¿No hay una extraña vida?

Y un nuevo vislumbre en la síntesis de esta preciosa imagen:

¿Las tinieblas no son una compacta
Procesión de mujeres enlutadas
Marchando hacia la luz?

Una evidencia hay aquí, de interés, por cuanto las efusiones del sentimiento se van radiando hacia las zonas más intensas del sueño, al triunfo momentáneo del sueño sobre la realidad inmediata: "Las *cavernas* del sueño", escribe Delmira Agustini.

La muerte es otro de los temas que irrumpe con fuerza en *El Libro blanco,* y se sumerge en el canto como una *emperatriz sombría* y no como un mero motivo poético o literario, sino de radicación sentimental, que se unirá a los afluentes de toda su creación:

Emperatriz sombría,
Si un día,
Herida de un capricho misterioso y aciago,
Yo llegara a tu torre sombría
A volcar en tu copa de mármol mis martirios,
Sellarás más tus puertas y apagarás tus cirios...
En mi raro tesoro
Hay entre los topacios y diamantes de oro
Y el gran rubí sangriento como enconada herida,
El capullo azulado y ardiente de una estrella
¡Que ha de abrir a los ojos suspensos de la Vida
Como una lumbre nueva, inmarcesible y bella!

La ofrenda de Delmira Agustini es tan grande que aun hasta la

muerte saciará su infinito: *Sellarás más tu puerta y apagarás tus cirios...*

La virginidad de su mundo, de su carne y de su sueño se volverá estrella o fruto: *lumbre nueva* sobre los cielos de la vida.

Seguidamente el motivo anterior se retoma ya concretamente alusivo, en *El Poeta y la Diosa,* donde podemos observar un climax al estilo de la *Desolación absurda,* de Julio Herrera y Reissig.

Por su forma ritual y la infiltración metasíquica, en este poema se nos presenta la muerte como la *reserva* de las esencias de lo vivo, poseedora de los *vinos* (vinos tiene una indudable significación de *sangre,* y el *gusto* de los placeres). La muerte entra a la formulación poética, pero cediendo el énfasis macabro, en otra maga, y en su adecuación lírica se incrusta fuertemente —a partir de allí— a los símbolos más consecuentes de Delmira Agustini.

La aparición del *cisne* como vivencia erótica se produce en la poeta muy alejada de los procesos darionianos, y como ella trasmuta toda influencia, el cisne trasciende cualidades distintas, sin *modernismos,* como surge en *Mi musa triste,* dado que aquí es un "ave de vibrante plumaje escarlata". Y el cisne dialoga con ella, heraldo de la primavera, incitador de los fuegos primaverales; y la poeta conjuga seguidamente en ese poema los objetivos reales e ideales del apetito erótico:

Ansia de sol, de rosas, de caricias, de vida...

En *Intima* se proyecta desde el sueño hacia el reconocimiento de un acto posible, al que aún no accede, y al que se invita, sin embargo, discurriendo magníficamente sobre el enorme panorama sentimental de su vida, que debe coincidir *allá en la sombra* (en un lugar propicio de la noche con su desnudez, donde lo humano asusta si se profana la pureza) y coincidir, en efecto, con la vivencia de su sueño:

Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
Sobre tus hombros pesará mi cruz.
Las cumbres de la vida son tan solas,
¡Tan solas y tan frías! Yo encerré
Mis ansias en mí misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.

El Libro blanco concreta, pues, poéticamente una alianza de temas amorosos y variantes de importancia anudan esos temas. *Explosión* y *Amor* asumen la responsabilidad de "hablar claro", de no eludir los

centros fundamentales, emocionales y confesionales de la poeta. Esa serie de sonetos que se completan con *El Intruso* y *Desde lejos* son básicos y se refieren precisa y directamente al tema culminante; así:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura (5).

El adjetivo *blanco* que designa al libro es atendible y delicado. Mucho de la actitud anhelante de la poeta, de su virtud, de su colmo y pureza representativos, a pesar de la densidad erótica, justifican el título. Porque en Delmira Agustini la fantasía creadora y el estallido pasional no se maculan nunca en el inframundo del amor lascivo. Porque lo insinuado, y aun lo tocado en la creciente del erotismo, se sublimiza en ella, en la entidad del poema y se ilumina en la presencia de su obra.

Cantos de la mañana (1910).—En *La Barca milagrosa* encontramos la primera configuración importante de este libro. En esa barca hay que echarse a la mar de las pasiones:

La moverá el gran ritmo de un corazón...

Es la hora en la que se siente una culminación: *yo ya muero de vivir y soñar.*

Las configuraciones poéticas de Delmira Agustini comienzan a ser estados decisivos. En un nuevo poema, *El Vampiro* (el beso), ya impone a la circunstancia hasta aquí hipotética de los temas una certeza significativa, y las palabras y la imagen coadyuvan a patentizar el sentimiento:

En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor. Sentirlo era
Sentirte el corazón. Palideciste
Hasta la voz; tus párpados de cera
Bajaron... Y callaste. Pareciste
Oír pasar la muerte... Yo, que abriera
Tu herida, mordí en ella —¿me sentiste?—
¡Como en el oro de un panal mordiera!
Y exprimí más, traidora, dulcemente,
Tu corazón herido mortalmente
Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto,
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.
....
¿Por qué fuí tu vampiro de amargura?
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
Que come llagas y que bebe el llanto?

(5) *La barca milagrosa.*

A esas configuraciones sigue un final de símbolos y de tiempo; lo que fué una sugerencia imaginativa es ahora una posesión imaginativa-sensitiva, puesto que los sentidos, además de la imaginación, intervienen en ese conflicto entre la carne y el deseo. Lo que está allí transfigurado es el sueño que sufre una penetración de la presencia humana, con la que la soledad se puebla inevitablemente de reflejos sensuales. Dos palabras se agregan también al vocabulario especial de la poeta: *estirpe* (fecundidad, maternidad) y *llaga* (la carne viva, en flor). Ya no abandonará los orígenes que va recogiendo en este camino. En *Supremo idilio,* cuyo título supone el amor, atiende a una instintiva condición fatalista:

Soy fruto de aspereza y maldición; yo amargo
Y mancho mortalmente el labio que me toca.
Mi beso es flor sombría de un otoño muy largo...
Exprimido en tus labios dará un sabor amargo,
¡Y todo el mal del mundo florecerá en tu boca!

....

¡Comulga con mi cuerpo devoradora cima!
Mi alma clavo en tu alma como una estrella de oro;
Florecerá tu frente como una tierra opima,
Cuando en tu almohada trágica y honda como una sima
Mis rizos se derramen en una fuente de oro.

....

Enróscate, ¡oh serpiente caída de mi Estrella,
Sombría a mi ardoroso tronco primaveral!
Yo apagaré tu Noche o me incrustaré a ella;
¡Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella,
Seré en tus mares turbios la estrella de un fanal!

....

Sé mi bien o mi mal. ¡Yo viviré en tu vida!
Yo enlazo a tus espinas mi hiedra de ilusión...
Seré en ti una paloma que en una ruina anida.
Soy blanca, y dulce, y leve. ¡Llévame por la Vida
Prendida como un lirio sobre tu corazón!

Vocablos de inéditas menciones semánticas caracterizan este poema: *serpiente* (deseo, pecado); *almohada* (en lugar de lecho y sueño); *sello* (identidad, lo característico). Hace irrupción aguda desde aquí lo literario: las imágenes impresionan cabalmente las sensaciones; se retorna a la presencia humana a través de la expresión metafórica, y se clarifican más los *sentidos* en sucesivos poemas:

La noche entró en la sala adormecida
Arrastrando el silencio a pasos lentos...
Los sueños son tan quedos que una herida
Sangrar se oiría. Rueda en los momentos
Una palabra insólita, caída

Como una hoja de otoño... Pensamientos
Suaves tocan mi frente dolorida;
Tal manos frescas, ¡ah!... ¿Por qué tormentos
Misteriosos los rostros palidecen
Dulcemente?... Tus ojos me parecen
Dos semillas de luz entre la sombra,
Y hay en mi alma un gran florecimiento
si en mí los fijas; si los bajas, siento
¡Como si fuera a florecer la alfombra!

Surgen ahora manos, rostros, ojos; el sueño y la soledad siguen poblándose y hay lágrimas de contenido hondo: surgidas "para agotar mi vida", para consumar la vitalidad que busca apagarse necesariamente, amorosamente. La correspondencia a esa intensidad sentimental encuentra eco en el desarrollo metafórico, en el decurso expresivo, así:

Y a ese primer llanto: mi alma, una
Suprema estatua.
....

Un indicio que comienza a negar al sueño se advierte en *Las Coronas*. Coronas espléndidas si las situáramos en otra edad, en otro tiempo donde el llamado de la vida aún se sostuviera sobre la adolescencia, en el acontecimiento onírico y en el estado de gracia sentimental; pero no aquí, pues aparte del rechazo del sueño —donde hay una alusiva contrariedad entre lo que es orgullo de sí misma y orgullo de su propio antiguo mundo— el ofrecimiento de esas coronas resulta ya inaceptable:

Más fría que el marmóreo cadáver de una estatua,
Miré rodar espinas, y flores, y diamantes,
Como un bagaje espléndido de una quimera fatua.

Ya es evidente en ella la transfiguración: el sueño se traslada a una presencia determinante:

Yo me interné en la Vida, *dulcemente, soñando*
Hundir mis sienes fértiles entre tus manos pálidas!

Aunque subroga el sueño: soñando, dice, el significado del vocablo ha cambiado: soñando, anhelando, porque todo se va refiriendo prontamente a elementos o formas reales: sienes, manos, *presencia* en suma de lo que existe; y existe en esa *Vida* en la que todo es humanamente nominado, en la que las cosas, los seres y las presencias activan la unidad representativa del mundo: de dentro hacia afuera y a la inversa se traspasan los acontecimientos. Y entonces comienza más

ahondadamente a consustanciarse, a residir entre lo que alimenta lo telúrico y lo cósmico:

Vengo a ti en mi deseo
Como en mil devorantes abismos, abierta toda
El alma incontenible...
¡Y me lo ofreces todo!
Los mares misteriosos florecidos de mundos,
Los cielos misteriosos florecidos de astros,
¡Los astros y los mundos!
Y las constelaciones de espíritu suspensas
Entre mundos y astros...
Y los sueños que viven más allá de los astros,
Más acá de los mundos...

Y reconoce al final de ese poema que no hay más allá (en cuanto eso indicaba sus sueños) y que hay que concederle a la muerte ese más allá:

¡Si para mí tu más allá es la Muerte,
Sencillamente, prodigiosamente!...

Delmira Agustini va poseyendo la vida; siente ahora que es real, tremenda, maravillosa, y a la luz de esa posesión recuerda de pronto *Las Alas* (el abrazo que es un símbolo reafirmativo de su mundo vital y sensual, el que se explicita en versos cálidamente amantes y corporativos que anulan definitivamente al sueño):

¡Soñé cosas divinas!...
Una sonrisa tuya me despertó, *paréceme...*
¡Y no siento mis alas!
—Yo las vi *deshacerse entre mis brazos:*
¡Era como un deshielo! (6).

El introito coloquial (ese guión: —), denuncia la respuesta de un hombre. *El ha visto,* las alas se deshelaron en su abrazo.

La presencia humana se ha concretado más todavía; ahora hay también un cuerpo. Van llegando a los poemas imágenes que responden plenamente a los sentidos, son percepciones, tactos, olores, complejos sensoriales: sinestesias que ratifican el universo de *fuera* (7).

Inmediatamente la rotunda confirmación de esas intuiciones en el lenguaje, en la expresión sustantiva, "en el llamar a las cosas por su nombre", y, por cierto, que ya no *indiferente y fija:* la expectación de su poesía se mantiene, cala ahincadamente en lo humano y va

(6) *Las alas.*
(7) Pedro Salinas, *O. C.*

nutriendo a sus versos de ese espasmo y hondura mágica de estremecedora sorpresa. El estilo, o por lo menos una característica del estilo, es en Delmira Agustini, conseguir alucinar el idioma en una síntesis donde adquiere una poderosa y viva metáfora sobrenatural.

La obra *Los cálices vacíos* (1913) revela una madurez precoz desde el punto de vista temporal, y una profundidad del tema poético y de la riqueza plástica de las figuras expresivas. Acumula todos los fundamentos más o menos desarrollados antes: desde las motivaciones evocativas y representativas de la poeta. Comienza ofrendando el libro a Eros, que es una nueva concreción y un impulso valiente por todo lo que determina, puesto que la criatura poética arriesga "su criterio de pureza" en lo social y se enfrenta a sí misma, con desnuda presencia. Importa Eros en la claridad meridional de su contenido lírico, no como ascendencia mítica, no como aquello que precisaba Pedro Salinas: "Rubén Darío se vuelve hacia lo helénico porque allí descubre un clima erótico." Por el contrario, la incisión de Eros en Delmira Agustini es posesionalmente exógena, y si el tema es bellísimo, lo es por su propia desnudez, por autoexégesis. La sencillez en su poesía es su manera más directa, hasta donde le resulta posible, para realizar el escueto erotismo.

Es oportuno destacar en estos *cálices* los hallazgos genuinamente originales *(El Nocturno,* por ejemplo); su impresionismo pictórico; lo virtual y lo empírico que se une en el hechizo poético. En *Oh, tú...* surge el *buho,* el sentimiento trágico, el olvido. Muchas menciones claves que Delmira Agustini, como *estirpe* y *raza,* fervorizan la vitalidad de su obra, opónense y contradicen aquel olvido, simbolizando una creación, una fecundidad *maternal.*

En el *Rosario de Eros* (1924) se fraguan, a gran temperatura, todos estos símbolos del tema poético. Hay en este libro decantado erotismo, un equilibrio estilístico superior, una poeta adulta profundamente sensible. Las *cuentas del rosario* son una sucesión de imágenes, un *racconto* supremo de su más íntima vivencia poética. Con las más queridas y fieles recepciones de su lenguaje, las *cuentas* hacen una misa profana y se evoca a un dios: Eros, y oficia de sacerdotisa la poeta. Plasma Delmira Agustini una intensidad imaginativa tan grande que llega al ápice de mostrar con palabras lo que piensa y siente. En este momento destella uno de sus grandes poemas: *Mis amores.* En él, insólitamente, un retorno al sueño, o mejor, un réquiem a los sueños. *Sus* amores, aquellos que fueron tantos, que poblaron tanto el mundo íntimo, la emoción conturbada por tantas cabezas, por tantos contornos y figuraciones de los sentidos, por tantas manos, rituales de la atracción y del dominio... Este poema realiza una tremenda

vivisección del pasado; coteja, hunde el autoanálisis hasta lo más genital de la vida, de la conciencia, en un clima lírico de maravillosa memoria; y se erige verticalísima con todas sus potencias carnales y espirituales, exigente de sí y de su amor, para un entendimiento definitivo de ese amor. Aun si ese amor ha muerto, ni así podrá traicionar las raíces de su actitud profética y humana, la sombra se extenderá en la alcoba, apagará su cuerpo, el silencio hará profundo el trance de la ausencia, y quedarán lágrimas hasta que todo se consuma; pero ¡qué estremecimiento grandioso! La estirpe es quien llorará hasta la muerte: *nuestro hijo:* el recuerdo. En ese suspenso trágico de *Mis Amores* Delmira Agustini mantiene la profunda ternura, la vivencia maternal más conmovedora quizá de toda la poesía hispanoamericana. De esos amores resulta en definitiva *el amante.* ¡El amante que ya no encantrara nunca!

¿Dónde encontrar el alma que en su entraña sombría
Prenda como una inmensa semilla de cristal?

Sobre una tumba cándida, enfrenta la poeta el presentimiento de la muerte, de la tragedia, de la fatalidad; y la revela en uno de sus poemas radicales, en uno de los más grandes poemas de su obra: *Mi Plinto.* Porque ese plinto, sudario o mortaja, es una pavorosa configuración de la muerte. La inclinación del sueño: sus sienes tocando almohadas lapidarias, hallazgo de los elementos más trágicos, en este cuarteto solo:

Labrad, labrad, ¡oh manos!
Creced, creced, ¡oh piedras!
¡Ya siento una celeste
Serenidad de estrella!

hay toda una impresionante procesión funeraria; las manos, labrando el sudario; las piedras, creciendo; las sombras y la muerte, creciendo, y ella, con el sentimiento de la más infinita soledad, serena estrella, ¡luz todavía, a pesar de la muerte!

¿Qué transfiguraciones ha creado hasta aquí Delmira Agustini? El tema: amor-sueño; amor-amante; amor-estirpe, y, ahora, amor-fatalidad, y la Esfinge: *Soy un pomo de abismo,* en la rememoria, en la imagen de su devenir en el *Rosario de Eros.* Antes, en su *Diario espiritual* hizo un autoanálisis de esas transfiguraciones, y ahora la insistencia del tema, creciendo hacia lo trágico, se continúa concretando. *Boca a boca* es un impacto en el centro mismo de ese designio:

Copa de vida donde quiero y sueño
Beber la muerte...

La boca, *copa de la vida,* es aquí la del agotamiento: fruición sombría y recipiente de la muerte; y donde vemos ya que no hay desvío del sentido trágico y que, por el contrario, se impone este sentido desde lo imaginario a lo real. Cada vez más, una penetración de carácter poético y ontológico, la lleva y nos lleva a una clave de conjurados símbolos metafísicos. Estos símbolos se ratificarán definitivamente en *Los Astros en el abismo* (1924), aunque sólo dos poemas pueden considerarse en este libro posteriores a *El Rosario de Eros: Fiera de amor* y *Plegaria. Fiera de amor* es un poema radical, revelante. Las repetidas autoconfesiones surgen una vez más. En *Fiera de amor* ostenta su intuición, ya no sencillamente *como milagro,* sino como reserva subconsciente de todo el tema lírico —y vital— que la poeta llevaba en sí y al cual se remitía siempre. De este modo confiesa, en los versos 4, 5 y 6 del mencionado poema, la referencia directa a esa casi *ultratierra de un plinto,* una inevitable consumación, un penetrante animismo y la ideación insólita del ideal. La frustración del amor humano, amor-amante, se transforma por necesidad simbólica y por fijación de la imagen y de la sensibilidad en una *estatua* perdurable a la que "soñando se le muerde el corazón". *No es ni carne ni mármol,* sí *una pasta de estrella,* sin vida, sobrehumana: la estatua es una forma pura del tiempo. Y esto nos conduce hasta su *Plegaria.* ¡Qué tremenda vivisección la de Delmira Agustini en ese ruego por sí misma, en lo más trágico del amor! *Plegaria* es un poema excepcional; lo es como convergencia de imágenes, como hondura poética, como inmersión en las zonas más sensibles de su destino en una suprema síntesis. Eros —representación vital— asume la égida de ese destino, y la vida y la muerte alternan soberanamente, y el tiempo y las estatuas, y los labios, las bocas, los ojos, las sensaciones todas, culminan la madurez expresiva, concretan con maestría los dominios del tema. Y no cabe duda que en este poema está la clave máxima de toda la poesía de Delmira Agustini. En una pregunta:

—Eros, ¿acaso no sentiste nunca
piedad de las estatuas?

nos está diciendo su más íntima interrogante, la más angustiosa, la más dramática interrogante. Piedad, Eros, a todos aquellos que no aman ni amaron; piedad para sí misma, amante, que a pesar de conocer los soles y los rayos del amor, siente que el amor no le basta, que ella tiene también su secreta estatua a la que la piedad de Eros debe alumbrar todavía, y herir de pasiones, vivificarla eterna, sobrehumanamente. Sí, también ese ruego invoca más allá:

La paloma y la esfinge: conclusión. Rubén Darío fué quien echó aquel verso

La paloma de Venus vuela sobre la Esfinge.

Una y otra, ni míticas ni eruditas, son, en todo caso, para Delmira Agustini, impositivamente vitales. La paloma, en primer término, personificando un elemento de placer supraerótico. Esa paloma no está uncida al carro de Venus; está suelta, libre, convive con la rosa, hace una alianza de alas y de estrellas. La paloma es, en Delmira Agustini, placer, sí, ennobleciendo el vocablo; rezumamos en él el placer de crear belleza, la delicia del tacto sobre la tangibilidad del mundo. Pero la Esfinge, ¿qué es para ella la Esfinge? Si observamos bien la obra de Delmira Agustini, encontraremos que, de todos sus sentidos, el más inmensamente enigmático es el de la vista. No hay poema casi en ella que no mencione a los ojos, el *abismo,* y hasta la esfinge misma como expresión sensual de *ver,* o de estar ciega mirando la sombra de lo que somos y no alcanzamos a revelarnos de nuestra propia muerte. Por sobre todos los sentidos, el que poseen los ojos es para ella el más intenso, el más pleno de misterio, el más interior. Las radiaciones del mundo o del cosmos son una *visión;* su territorio poético se puebla con los ojos y en los ojos una raíz profunda enlaza las sensaciones con el alma; las órbitas y las pupilas contienen el secreto de la vida; las estatuas de cuencas vacías le son tremendas; le es tremendo *lo ciego;* los cuerpos no videntes están muertos; la muerte es ciega ¡y Eros también! He aquí la más concentrada clave de este sentido trágico: el dios del amor —expresión culminante de la vida, para Delmira Agustini— tiene los ojos ciegos, y de esta ceguera imposible de reconocerle, extrae ella de sí misma y de sus amores, la luz, las reberveraciones telúricas que alumbren o atinieblen el camino de Eros; la poeta le da a Eros sus ojos; tiene que ver por el dios que está ciego, ¡ay!, qué angustiosamente:

¿Sabes todas las cosas palpitantes,
inanimadas, claras, tenebrosas,
dulces, horrendas, juntas o distantes,
que pueden ser tus ojos? (8).

Se suceden en ella, irremisiblemente, estas vivificaciones; una funambulesca pintura de penumbras y deformaciones que su imagina-

(8) *En tus ojos.*

ción exalta; telas *visibles* donde las imágenes quedan retratadas por óleos sulfurosos. *Sus ojos* son, ni los impresionistas los tuvieron así, y, acaso, un Mallarmé que ella conocía se hubiera asombrado de una mirada tan sobrenaturalmente inquisitiva.

La poesía de Delmira Agustini es una poesía auténtica; en ella se dan las sustancias líricas que, en todo tiempo, moldura y espacio, el creador emite a la consideración futura de la especie, como esencialidad de su ser. Si Delmira Agustini, *fuera* de su poesía, ha sido una criatura bella, solitaria y, finalmente, trágica, *dentro* de sí hizo el acopio distinto de su presencia esencialmente poética. Lo que interesa a la posteridad de la poesía y, por ende, a la posteridad de su nombre y de su ser, por encima de su propia muerte, es la coincidencia con que se le puede heredar en la emoción y en el acto textual, que es perduración y testimonio de belleza. Delmira Agustini es, pues, esa belleza; trágica por su visión del amor; pura porque creció donde la carne, lo sensual y lo erótico se convierten en llama de una estirpe creadora de sueños. La poesía uruguaya ha soltado al mundo, al regocijo y al drama de los hombres esta paloma lírica de Delmira Agustini, que lleva a todo el cielo su mensaje de fuego, de pasiones.

NOMINA DE LAS EDICIONES PRINCIPALES DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI

El libro blanco, Edit. Orsini Bertani, Montevideo, 1907.
Cantos de la mañana, Edit. Orsini Bertani, Montevideo, 1910.
Los cálices vacíos. Edit. Orsini Bertani, Montevideo, 1913.
El rosario de Eros, Edit. Maximino García, Montevideo, 1924 (*).
Los astros del abismo, Edit. Maximino García, Montevideo, 1924 (*).
Por campos de ensueño, Colección Apolo, Barcelona, 1927.
Obras completas, Edit. Claudio García, Montevideo, 1939.
Obras poéticas, Edición oficial, Montevideo, 1940.
Antología, Edit. Losada, Buenos Aires, 1944.

(*) Ediciones póstumas, las dos incluídas en las *Obras completas.*

TRES POEMAS DE DELMIRA AGUSTINI

LO INEFABLE

Yo muero extrañamente... No me mata la vida,
no me mata la muerte, no me mata el amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
devorando alma y carne y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba fulgor?

¡Cumbre de los martirios! ¡Llevar eternamente,
desgarradora y árida, la trágica simiente
clavada en las entrañas como un diente feroz!

Pero un día arrancarla en una flor que abriera,
¡milagrosa, inviolable!... ¡Ah, más grande no fuera
tener entre las manos la cabeza de Dios!

MIS AMORES

Hoy han vuelto.
Por todos los senderos de la noche
han venido a llorar a mi lecho.
¡Fueron tantos, son tantos!
Yo no sé cuáles viven; yo no sé cuál ha muerto.
Me lloraré yo misma para llorarlos todos.
La noche bebe el llanto como un pañuelo negro.

Hay cabezas doradas a sol, como maduras...
hay cabezas tocadas de sombra y de misterio;
cabezas coronadas de una espina invisible;
cabezas que sonrosa una rosa del sueño;
cabezas que se doblan a cojines de abismo;
cabezas que quisieran descansar en el cielo;
algunas que no alcanzan a oler a primavera,
y muchas que trascienden a las flores de invierno.

Todas esas cabezas me duelen como llagas.
Me duelen como muertos.
¡Ah, y los ojos, los ojos me duelen más: ¡son dobles!

Indefinidos, verdes, grises, azules, negros,
abrasan si fulguran,
son caricias, dolor, constelación, infierno.

Sobre toda la luz, sobre todas las llamas,
se iluminó mi alma y se templó mi cuerpo.
Ellos me dieron sed de todas esas bocas,
de todas estas bocas que florecen mi lecho:
vasos rojos o pálidos de miel y de amargura
con lises de armonía o rosas de silencio;
de todos estos vasos donde la muerte bebo...
El jardín de sus bocas venenoso, embriagante,
en donde respiraban sus almas y sus cuerpos,
humedecido en lágrimas
ha rodeado mi lecho.

Y las manos, las manos colmadas de destinos
secretos, y alhajadas de anillos de misterios...
Hay manos que nacieron con guantes de caricia,
manos que están colmadas de la flor del deseo,
manos en que se siente un puñal nunca visto,
manos en que se ve un intangible cetro,
pálidas o morenas, voluptuosas o fuertes,
en todas, todas ellas, puede engarzar un sueño.

Con tristeza de almas se doblegan los cuerpos
sin velos, santamente vestidos de deseo.

Imanes de mis brazos, panales de mi entraña
como a invisible abismo se inclinan a mi lecho.

Ah, ¡entre todas las manos yo he buscado tus manos!;
¡tu boca, entre las bocas; tu cuerpo, entre los cuerpos!
De todas las cabezas yo quiero tu cabeza.
De todos esos ojos, tus ojos sólo quiero.
Tú eres el más triste por ser el más querido.
Tú has llegado el primero por venir de más lejos.

Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca
y las pupilas claras que miré tanto tiempo.
Las ojeras que ahondamos la tarde y yo, inconscientes,
la palidez extraña que poblé sin saberlo.

¡Ven a mí: mente a mente!
¡Ven a mí: cuerpo a cuerpo!

Tú me dirás qué has hecho de mi primer suspiro;
tú me dirás qué has hecho del sueño de aquel beso.
Me dirás si lloraste cuando te dejé solo
¡y me dirás si has muerto!

Si has muerto,
mi pena enlutará la alcoba lentamente
y estrecharé tu sombra hasta apagar mi cuerpo.
Y en el silencio ahondado de tinieblas,
y en la tiniebla ahondada de silencio,
nos velará llorando, llorando hasta morirse,
nuestro hijo: el recuerdo.

PLEGARIA

Eros, ¿acaso no sentiste nunca
piedad de las estatuas?
Se dirían crisálidas de piedra
de yo no sé qué formidable raza
en una eterna espera inenarrable.
Los cráteres dormidos de sus bocas
dan la ceniza negra del silencio;
mana de las columnas de sus hombros
la mortaja copiosa de la calma,
y fluye de sus órbitas la noche:
víctimas del futuro o del misterio
en capullos terribles y magníficos
esperan a la vida o a la muerte.
Eros, ¿acaso no sentiste nunca
piedad de las estatuas?

Piedad para las vidas
que no doran a fuego tus bonanzas
ni riegan o desgajan las tormentas.
Piedad para los cuerpos revestidos
del armiño solemne de la calma
y las frentes en luz que sobrellevan
grandes lirios marmóreos de pureza
pesados y glaciales como témpanos.
Piedad para las manos enguantadas
de hielo, que no arrancan
los frutos deleitosos de la carne
ni las flores fantásticas del alma.
Piedad para los ojos que aletean
espirituales párpados:
escamas de misterio,
negros telones de visiones rosas:
¡nunca ven nada por mirar tan lejos!
Piedad para las pulcras cabelleras
de místicas aureolas
peinadas como lagos
que nunca airea el abanico negro,
negro y enorme, de la tempestad.
Piedad para los ínclitos espíritus
tallados en diamante,
altos, claros, extáticos
pararrayos de cúpulas morales.
Piedad para los labios como engarces
celestes, donde fulge
invisible la perla de la Hostia;
labios que nunca fueron,
que no apresaron nunca
un vampiro de fuego,

con más sed y más hambre que un abismo.
Piedad para los sexos sacrosantos
que acoraza de una
hoja de viña astral la Castidad.
Piedad para las plantas imantadas
de eternidad que arrastran
por el eterno azur
las sandalias quemantes de sus llagas.
Piedad, piedad, piedad
para todas las vidas que defiende
de tus maravillosas intemperies
el mirador enhiesto del Orgullo.

¡Apúntales tus soles o tus rayos!
Eros, ¿acaso no sentiste nunca
piedad de las estatuas?...

Hugo Emilio Pedemonte.
Juanicó, 3295.
MONTEVIDEO (URUGUAY).

BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

«RESIDENTE EN VENEZUELA» (1)

En una prosa reposada y sabia, María Rosa Alonso, universitaria, con vocación de aprender siempre —y de enseñar—, ha tomado el pulso a una realidad americana: Venezuela. Para escribir este libro «y no soltar el disparate», ha esperado seis años, ha vivido seis años día a día en Venezuela. Y ahora, sin dogmatismos, con esa limpia entrega del que quiere entender más que prejuzgar o «tener razón» —una de las formas de la sinrazón y del maniqueísmo—, nos ofrece este libro, digno de meditarse, porque no es una corazonada, sino un testimonio. América —sus países— es mucha América, y no cabe la postura previa, el estúpido andar en zancos o el aventurerismo que pretende ir a presumir de ser alguien, como si no nos presentasen las obras. (Digamos para ponderar el tono de este libro, su no estar hecho a la diabla, por acumulación caprichosa; que tiene tres índices —analítico, onomástico y de obras y publicaciones periódicas citadas—, a más de una fe de erratas, demasiado amplia. La existencia de los índices prueba el método, el rigor, la costumbre universitaria y probatoria de trabajar.)

Residente en Venezuela tiene sabor de diálogo y deseo denodado de entendimiento. ¿Que es así la realidad venezolana? Yo no lo sé. Pero sí vale decir que de este modo la siente, la razona y la quiere María Rosa Alonso. Por lo mismo, su libro es un honesto trabajo de persona responsable que mira, ve, entiende y sabe contar con humildad intelectual: sin jactancia ni adulación.

María Rosa Alonso dice que llegó en silencio a la hospitalaria tierra venezolana, «con los ojos bien abiertos, dispuesta a trabajar, a aprender y a esperar, que es, en serio, a lo que he venido a Venezuela». Y añade: «Este libro está hecho de las visiones mías al llegar a la tierra; de mi manera de entender ciertos temas literarios y culturales del país y de mi preocupación por destacadas figuras del pasado venezolano. No hay uno solo de mis ensayos que no esté pensado en función venezolana, pero con métodos y preocupaciones de los que está ausente el espíritu de campanario.» *Residente en Venezuela* es un libro en profundidad, no anecdótico, pintoresco. «Quisiera con él

(1) María Rosa Alonso: *Residente en Venezuela*. Publicaciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de los Andes. Mérida (Venezuela), 1960.

facilitar a los extranjeros que me sucedan una visión venezolana distinta a la posible guía histórica o a las estadísticas del petróleo y del hierro.»

El libro de María Rosa Alonso se estructura en tres partes: «La ciudad. (Una isleña en Caracas)» —Isleña canaria—; «Los temas» y «El pasado». Por entre las prosas sosegadas de este libro revolotea un aire de nostalgia que humaniza su andadura. Y aparecen los nombres de las islas, como en ese capítulo azoriniano, «Canarios en Venezuela», de tanto primor para el nombre, lo mínimo, pero que fué brizna de vida. Y se alzan a la pluma las tierras radicales —«La Laguna», de la que dice en un suspiro: «¡ tan pura, viva y amada en el recuerdo !»—, o paisajes, hombres, monumentos, historia, en suma, que ya es parte del corazón: Salamanca, «dorada y metida en las puertas grises de la llanura"; "el entrañable Alonso Zamora", que anduvo por México, de momento; don Miguel de Unamuno...

A pesar de lo que se diga en la oratoria juegofloralera del 12 de octubre, María Rosa Alonso observa «que el español no tiene aquí buena prensa; es decir, hay siempre en todo diálogo de español y venezolano la reserva lejana de que están frente a frente dos excombatientes de hace ciento cincuenta años, aproximadamente, y sólo entre personas cultas y educadas de una y otra nacionalidad las reservas se sobrepasan». Por tanto, resulta contraproducente y bobo ir a «hacer las Américas» o a informar, cuadrándose: «¡ Sin novedad en América !» Lo que nos hermana la cultura auténtica nos separa el señoritismo o el recelo. Añadamos que justamente.

En la primera parte de *Residente en Venezuela* hay una visión de la realidad. Caracas —y el interior, más necesitado de mano de obra verdadera, que sepa su oficio con suficiencia— es un lugar para trabajadores, no para flamencos o pobres desmañotados. Aquí, María Rosa Alonso puede escribir con dolorida ternura ese capítulo tan sensitivo que es «Monte sin orégano», por el que desfilan Pedro, Pedrito, don Pedro, pasándolas moradas. (O el ramalazo lírico de «Un profesor de optimismo». ¡ Qué hermosura que todavía haya quien trabaje y se atreva a poner en la zaga de su camioncillo: «El pájaro canta aunque la rama se quiebre» ! ¿ No llega un perfume oriental en ese poema, una sonrisa? Al verso bien nacido no se le quiebra, y a él puede agarrarse la esperanza como a un clavo luciente. Hermano de sensibilidad es el letrero de Granada: «El actual propietario de esta finca no responde de la fachada.»)

Como en los versos de Lope sobre el naufragio del vivir en la metáfora de la barquilla, «a muchas ha perdido/la gloria de las otras».

En Venezuela hay sitio para todos los que sepan, quieran y tengan una profesión u oficio serio y de rendimiento social. Los vagos, los herederos y los maleantes, los que viven del prójimo, van desapareciendo de la faz de la Tierra. Empieza a cumplirse lo que mandaba San Pablo: «El que no trabaje, no coma.» El que no rinda para los demás, no meramente el que se ajetree o explote lo suburbano y degradador del hombre, no ya otro prójimo, sino hermano. ¿O es que las grandes palabras no hacen sino ocultar atroces hechos?

Residente en Venezuela tiene el encanto de lo erudito en buen estilo literario, animado por la observación inteligente. Hombres y hechos no son pura relación, sino huella y antecedente, proceso histórico, vida que se revive en nosotros y permite el presente. María Rosa Alonso es —repitamos— escritora, universitaria, que investiga o que no se conforma con el aparentar a los ingenuos ojos: quiere tomar conciencia de la realidad detrás de sus máscaras y apariencias, significar los hechos. Y cumple su propósito con laboriosa probidad. Así consigue acercarnos Venezuela al cariño, porque la aclara y la hace inteligible. Prosa serena, sin alocamientos, con datos verificados o visiones analizadas, su libro es un buen servicio a Venezuela, a la radical Venezuela sentida en su totalidad, no en su macrocefalia capitalina, sino en su campo y su porvenir. Impresiona entender, por ejemplo, que el petróleo, la fabulosa riqueza, pasará, y, por lo tanto, es preciso atender al cultivo permanente, a crear un instrumento de trabajo que no se evapore en el tiempo; a poner en rendimiento armónico hombres y tierras, a no confundir la parte con el todo ni la propaganda con la verdad. *Residente en Venezuela* no es un libro de alegre y alocado contar —de impresiones ciegas—, periodismo de pan llevar o reportajería excitante y pasajera, sino obra de investigación, de amoroso andar, ver y arraigarse. Paisajes, obras, hombres de Venezuela desfilan por estas páginas educadoras, en el noble sentido de enseñar al que no sabe o al que anda confuso y mal informado o deformado adrede.

Quizá la parte más lograda y magra del libro sea la segunda —«Los temas»—, de mayores vuelos ensayísticos, de más adecuado pensamiento y expresión literaria, donde la autora se encuentra más a gusto. Aquí hay trabajos tan nobles como «El mito del hombre natural» renacentista, «el buen salvaje» romántico. «¿Qué era el americano, que en un equívoco el europeo llamaba indio —por creerse en la India cuando llegó a estas tierras—, para el que arribaba a ellas? ¿Qué representaba el europeo para el nativo, cuando éste le vió aparecer en sus dominios?» El americano encarnaba al habitante del Paraíso per-

dido para el europeo. El hombre primitivo permanecía en la Edad de Oro para el antiguo y el romántico. Del primero dice la autora: «Así no pudo ser porvenirista o progresista el hombre antiguo, sino pasadista y decadentista; la ilusión fué para él nostalgia.» El sentimiento americano lo ve así María Rosa Alonso: «Si el europeo del siglo XVI tuvo el sentimiento de ida, de marcha, más o menos soterrado, hacia un más allá que le reservaría nuevas tierras, "el hombre natural", por una tradicción que tejió un presentimiento más o menos temido, poseyó la corazonada del arribo de unos hombres extraños y lejanos, portadores —en la mayoría de las tradiciones— de desdichas y, desde luego, de una suplantación del mando, si bien en algún caso "el hombre natural" espera la llegada de sus diosas".

Esta calas que hacemos en el libro de María Rosa Alonso dan más idea de su garbo literario, de su implantación cultural y de su rigor de trabajo que nuestras propias palabras. Véase —y la cuestión es muy importante— lo que opina de un tema que anda por ahí desorbitado por algunos juristas, a quienes no estorbaría conocer el reflejo de la sociedad y del pensamiento en el espejo fiel de la literatura, donde el documento se hace vida: «El mito de la Edad de Oro y la bondad del "hombre natural" es incierto que lo introdujeran en Europa Rousseau y su discípulo Saint-Pierre, cuyo *Pablo y Virginia* estremeció nuestra niñez. Lo llevó a cuestas el Renacimiento al valorizar al hombre antiguo y se conjugó con la creencia semítico-cristiana del Paraíso perdido y la inocencia de la primera pareja. El hombre natural americano y canario pudo parecer a los juristas, religiosos o poetas, aquella criatura intacta de los primeros tiempos. El indígena canario y americano creyó que llegaban sus dioses con el conquistador. El mito se hizo tópico. Ni dioses ni ángeles; la realidad mostró que, en ambos casos, eran sencillamente hombres.»

Aquí, como en todo el libro, María Rosa Alonso nos interesa en cuestiones de cultura, no en cominerías o datos eruditos resecos, sin asimilar o no, convertidos en claridad unitaria. Así en el bellísimo ensayo «Poesía épica: la muerte», que estudia un aspecto de *Las lanzas coloradas*, novela de Uslar Pietri. La meditación sobre los orígenes de los géneros literarios es muy aguda, aunque yo no creo que la poesía haya dejado de ser épica porque carezcamos de poemas épicos. ¿Y el *Canto épico a las glorias de Chile* o el *Canto general*, del que dice la propia María Rosa Alonso: «gran fresco gigante, gran mural estético de la poesía de América»? No es momento para dialogar sobre los límites de la poesía o de su capacidad específica de expresión. Todo lo que dice María Rosa Alonso es inteligente y de buena doc-

trina, mas podríamos matizar, afinar aún. Posiblemente hoy sea uno de los tiempos épicos más subidos, aunque andamos revueltos en él y nos falta perspectiva. Las guerras civiles —un aspecto nuevo del cambio universal, con la tormentosa abolición de los colonialismos y la subida a la superficie histórica de las razas de color—, los conflictos universales y a escala total, la rotura de la cárcel terrena para andar por los astros, ¿son pura historia, el mejor objeto del canto o el patrimonio de la novela o del ensayo? ¿Acaso no es visual el tema del mar —tan bien antologado por Blecua en cuanto a la poesía española—, y no está ahí Debussy? ¿Por qué el endecasílabo ha de ser el verso de la épica —o el alejandrino—, y la octava real su estrofa, o la división y arquitectura en cantos lo ortodoxo en el poema épico? Cuando el verso cuenta, canta, no lo hace al modo relator de hechos de la crónica o de la historia: significa y saca al sustrato moral al personaje o a la acción su meollo significativo, como en el *Poema de Mio Cid.*

Yo quisiera recordar aquí un texto clarividente y, por ello, ejemplar del gran Pedro Salinas. Me refiero a su trabajo «El poeta y las fases de la realidad», publicado en *Insula,* número 146. En él dice que la poesía épica es aquella «en la que el hombre está pintado, por mucho que se destaque su figura, en relación con otro grupo de seres humanos». Es decir: poesía que no leva el puente, el contacto con la sociedad y los problemas de su tiempo —sí, poesía narrativa, aunque lo sustancial sea la poesía—, y se encastilla o embotija para que en la oquedad del yo resuene el viento insignificante que tambalea las torres de marfil. Lo que no está al servicio del hombre es in-humano, in-temporal, a-histórico. Será lógica y entretenimiento, no vida de hombre entre hombres. O para decirlo con la autoridad de Antonio Machado en su *Juan de Mairena* —Madrid, 1936, pág. 336—: «El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie.»

Residente en Venezuela es un libro inteligente, abierto, enamorado. Por inteligente, crítico y culto; liberal, por abierto; generoso, por enamorado. Y escrito —como quiere la autora al hablar de otro libro— con «esa cualidad impagable en un escritor: pluma limpia, clara y sencilla, pero elegante». Léase, para comprobarlo, el ensayo «La crítica literaria o la dificultad." ¿Qué debe ser la crítica literaria? Yo diría: valoración y humildad, porque se da un hecho curioso sobre el que conviene meditar: el lector ingenuo —por no llamarle por su nombre— hace caso a la nota o a la crítica, negando su razón a un libro u obra que no conoce. Y no se hace crítica sin libros, mientras los

libros nacen sin la crítica literaria. Claro que ésta depura si es honesta. La crítica es necesaria para llamar la atención, pero no forma por sí sola. No es el pobre y aldeano «gustazo» de resultar «superior» al creador, sino un secundario y preciso menester. Y por eso heroico cuando se ejerce con dignidad. Mas una vez llamada la atención sobre el libro, el ideal es que el lector juzgue por sí mismo.

También la crítica es diálogo con el libro, hacerse problema de su tema, atraer al lector a la obra, a la que ni sustituye ni resume. ¿Crítica informativa, valorativa? ¿Confundir la crítica con las malas tripas, un ejercicio de resentimiento o incapacidad creadora? Labor ingrata, poco personal, necesarísima y para esforzados. A mí un libro me plantea problemas y me los resuelve —no se va a pontificar a pretexto de un libro, sino a confrontarse y aprender—, me tira de la lengua, de la pluma o de la sensibilidad. Pero yo no hago crítica: carezco de autoridad para valorar, para ponerme por encima del libro —el protagonista—. El libro ajeno suscita el pensamiento propio, aclara, corrobora y hasta irrita si está vivo. Sobre todo, yo aconsejaría al crítico que, al menos, se leyese el libro de que trate; que no haga la lectura a caballo, sino siguiendo el ritmo y las sugestiones con que ha nacido; que no tenga al autor calificado por amistad, intereses, leyendas o ignorancias —a favor o en contra, previamente—; que no diga de un libro lo que se puede predicar de todos o de ninguno.

La alegre cháchara, la fórmula —no hay delitos, sino delincuentes; no abstracciones, sino realidades, casos, de los que se induce la norma—, hace que el crítico literario frívolo tenga tan justificada mala fama: es el creador fracasado, mientras la crítica noble es otra cosa: forma de creación, de ordenación valoradora.

Para hacer una buena crítica, una recensión útil o una nota no de comodín y tópico, es preciso estar en vena de lector, lo que no ocurre siempre. No es fácil tener —a más de la previa formación y de la prevista capacidad de entender— tiempo aprovechable para la lectura, tensión de entendederas. Por eso es tan arriscado decir algo sensible e inteligente sobre un libro, aunque, como los malos retratistas, se acierte halagando al autor. (Pero hemos quedado en que ése es otro cantar.) El mismo libro que se opacifica y se presenta neblinoso al criticastro, se ilumina a la atención y al amor. (Claro que hay libros que nos pueden.) Creo que uno de los males de nuestro tiempo intelectual es carecer de buenos lectores y de buena información, es decir, de tiempo y generosidad para meditar y entender. (Y se me olvidaba: para que haya crítica verdadera hace falta libertad interior y social. Para que exista libertad, buena salud personal y colectiva.

¡Ay de los aduladores y de los tontos que se envanecen con su librito o su *ta ta ta!*)

La segunda parte del libro de María Rosa Alonso se cierra con un trabajo precioso sobre el mundo íntimo o la manera de ser mujer. ¡Qué nobles palabras las de la autora en su análisis del *carpe diem,* en el ensayo final! ¡Qué actual y delicada la bella Leucónoe en el poema horaciano! ¡Qué grave se le pone el verbo a María Rosa Alonso cuando comienza a escribir: «¡Tremendísimo problema en la vida femenina el del tiempo!...» ¡Cómo recordamos los versos griegos a la amada que envejece, que ya es espíritu sin pasión animal —no es superior el platonismo al hijo—, que traspone el escenario del tiempo parigualmente que su poeta!

Yo pido aquí a las mujeres inteligentes y sensitivas, no a las locas fisiológicas, a las que quieren brillar y no ser, a las ambiciosas que no piensan ni tienen raíces maternales, que nos hablen desde la feminidad, de esas cuestiones tan delicadas. Es necesario, para ordenar la alegría y el compañerismo en el mundo. Para mí éste es uno de los asuntos capitales de la humanidad. Una mujer serena o enturbia un hogar. Y la historia se hace en casa, aunque se exhiba en sociedad y tenga nombres de batallas. El hombre alterado irradia histeria y malos modos: belicosis —la enfermedad de nuestro tiempo—, y, al final, guerra o dictadura, alienación del hombre. Porque muchas veces la guerra es una evasión desesperada del hogar, así como la dictadura el gesto fuerte del pingajo humano que no aguanta una mirada conyugal. (Antonio Machado, en unos versos que habría que relacionar con alguna de sus cartas a Unamuno allá por 1913-14, escribe:

En esta España de los pantalones,
lleva la voz el macho;
mas si un negocio importa
lo resuelven las faldas a escobazos.)

Preciosos, sensatos y con directo conocimiento del asunto los trabajos dedicados a la enseñanza. Indudablemente es un problema básico el del conocimiento real del hombre y del mundo. El hombre se funda y se funde en la familia —la escuela matriz—, y se instruye y forma en el Instituto y en la Universidad. El niño que no haya tenido una primera enseñanza buena será un mal estudiante o tendrá que sufrir mucho para ponerse a tono. ¿Técnicos, investigadores, hombres? Esta es la cuestión orteguiana de la Universidad. Por encima de todo, hombres; mas es necesario que de la Universidad salgan profesionales aptos, por un lado, e investigadores, por otro, que agranden el horizonte científico, que de otra manera se estacionaría. Pero no se olvide que en

algunas Universidades inglesas se forman hombres responsables para la dirección y el mando. ¡Ay de las enriquecidas malas bestias que van inmoralizando cuanto tocan! Esos bárbaros ignoran que su eficacia práctica y dineraria está basada en pacientes investigaciones de humildes desconocidos que murieron pobres para que ellos rebuznaran oro, fuerza e insensibilidad.

La tercera parte de *Residente en Venezuela* está dedicada a venezolanos ilustres y a quienes la hicieron favor con el talento: Alejandro Humboldt, Juan Ramón Jiménez, Codazzi el geógrafo... Cualquiera de los ensayos dedicados a Bello, Baralt, Acosta, Gil Fortoul y Alvarado, Ramos Sucre o Andrés Eloy Blanco trascienden dominio del tema y de sugestiones de gran lectora, de cabeza ordenada, de sensibilidad e intuición, que dan a su cultura y a su pluma la serena pasión por lo que importa. Hay un aire liberal e inteligente refrescando las páginas de este libro, aún abierto, porque esperamos nuevas aportaciones sobre Venezuela, sus hombres y sus obras, sus tierras, sus dolores y su futuro. Y hechas con esta dignidad del que no necesita adular, porque ama. Y el amor, como en la frase ejemplar de Ortega, «es amor a la perfección de lo amado». Al cerrar el libro de María Rosa Alonso comprobamos que, como nos prometió en el prólogo, todos sus ensayos están pensados —y sentidos— en función venezolana.—RAMÓN DE GARCIASOL.

INDICE DE EXPOSICIONES

LA OBRA DE PICASSO EN MADRID

El Museo de Arte Contemporáneo, tras largas gestiones, que han durado más de dos años, ha logrado la exhibición de gran parte de la obra grabada de Pablo Picasso. Préstamos del artista, de Kanhweiler, de la Biblioteca de París, de coleccionistas particulares y de galerías forman un conjunto excepcional, que ha hecho precisa su instalación en todas las salas del Museo, dedicado por entero a recoger la obra graduada del genial artista.

Quien, pasados los siglos, quisiera conocer el paisaje plástico del siglo XX lo encontraría resumido en un solo nombre: Picasso. Atendiendo despacio, con pausa, ante cada trabajo del artista, podemos llegar a la conclusión —incluso en la misma serie— de que cada obra pertenece a un creador distinto; tal es la variedad, la diversidad de conceptos, de pensamientos, del pintor. En el grabado existe un aliciente particular que podemos advertir a través de los grandes maestros: que revela la intimidad del artista. Rembrandt y Goya son dos

nombres que pueden ser ejemplo máximo, a los que se une —sin dudas— este de Picasso. En el grabado el artista queda en soledad de goce, de puro capricho, y es mayor su recreo artesano y mucho mayor aún su preocupación por descubrir íntimas preferencias. El cuadro tiene exigencias propias y ajenas incluso al artista; pero en el grabado, hecho por el puro placer de hallar calidades, el artista deja correr más su imaginación y una libre inspiración, y acaso podamos mejor ver a Picasso en su secreto —en sus múltiples secretos— en esta obra asombrosa de apertura de horizontes. No es posible que tenga discípulos Picasso. Podrá tener —y tiene a millares— imitadores, pero nadie puede ostentar el título de discípulo. Lo podría haber de una época, de una «parada» del pintor, pero son éstas tantas y tan diversas que nadie puede alcanzar el título de discípulo de quien resume la historia del arte contemporáneo.

Si el realismo es una cualidad del arte español —y lo es—, la españolidad de Picasso es indiscutible. Toda la realidad pasa a través del pintor, quien la transforma, selecciona y elige. Si algún pintor actual español puede ostentar —legítimamente— el calificativo de heredero de Velázquez, es este Picasso, que a sus ochenta años sigue ofreciendo al mundo su genio con esa difícil facilidad para quien la creación es acto natural. No hay ningún esfuerzo en estos trabajos. No se aprecia una labor de voluntad; todo surge espontáneo, libre...; las líneas son de una pureza y de una intención que no tienen parigual en la historia del grabado. Con el simple —y eterno— juego de negros y blancos, Picasso inventa mundos y mundos... Cualquiera de ellos puede servir para que otros artistas sigan un camino definitivo. Picasso es el gran mirador del arte contemporáneo. El ha sacudido todas las teorías y definiciones. Su célebre frase: «Yo no busco, encuentro», se hace verdad admirando esta estupenda colección. Todos los personajes parecen surgir ante nosotros como por arte de magia; surgen ya con vida propia y parece que los hemos conocido en otra existencia.

Tiene razón Fernando Chueca cuando dice, en el prólogo de la exposición: «No valen métodos más o menos racionalistas. Hay que sumirse en el mar sin orillas de su obra con los solos recursos del sentimiento artístico.» Y podemos añadir nosotros que son los únicos que ha utilizado Picasso durante sus períodos de creación. Con esta fabulosa «anarquía» Picasso ha construído el arte del mañana. Bien es verdad que para edificar hay antes que derribar. Picasso ha derribado conceptos, teorías, pragmáticas, reglas y teoremas. Lo ha podido hacer por poseer tal poder creacional que de cada piqueta suya surgía

un nuevo mundo. Ha derribado, pero sustituyendo y dando al artista la libertad de elección más rotunda desde que se inventó la pintura.

Tiene razón quien dice que el arte teme a Picasso, porque ante él no caben las definiciones al uso —unas y otras—; todas se desploman ante el abrumador poder del genio. No es de extrañar, por eso, que sea en la historia del arte quien tenga a su favor la más copiosa bibliografía de hombres y filósofos de todos los países que han pretendido hallar explicación a su obra. Nadie lo ha conseguido. El mismo ha confesado muchas veces que no ha leído nada de lo que se ha escrito sobre él. Es natural que no busque explicación a un quehacer que él mismo no puede explicarse, porque lo genial nunca ha tenido explicación. Estas vendrán cuando pasen los años y ante su labor, tan copiosa y dispersa, se procure hacer una antología que explicara apartados de su vida artística, épocas, pero que nunca podrá explicar a este Picasso desconcertante, que nos lleva el ánimo y la admiración de uno a otro cuadro, confundiendo nuestra vista y separando pensamientos. No se le puede reconocer nada más que en la profusión. No habrá nunca un cuadro que resuma su obra. Su gloria futura no tendrá unas «Meninas» o un «Entierro del conde de Orgaz». Su gloria queda completa y compacta, y tan ligada está a su primera época como a "Las mujeres de Aviñón", o en cualquiera de estos grabados, que lo mismo representan una paloma, como hacía allá en su niñez malagueña, que un fabuloso mundo traído de no se sabe qué parte, pero que estaba ahí, esperando la sabia mano del artista para su aparición.

CASTILLA VISTA POR EL CATALÁN JAIME PLÁ

«Surge Castilla con sus inacabables y polvorientos llanos abrasados por el sol, sus raros pueblecillos parduscos, los muros bermejos de viejo castillo moruno, sus casas de labor solapadas entre los olmos y dormidas en el bochorno de la siesta y sus ventas destartaladas con anchísimos patios... Surge el castellano, noble, ocioso, pobre, vanidoso, altivo...» Lo escrito hasta ahora podría parecer una página, deliciosa página, de Azorín; pero son frases de Juan Maragall hablando de *Alma castellana*.

Y esa alianza del poeta catalán comentando un libro con el autor de *Los pueblos* se reproduce ahora, solamente que con otros nombres. Son éstos los del grabador catalán Jaime Plá y los de Laín Entralgo y Miguel Delibes. Esta unión se ha hecho para dar cima a un propósito bibliográfico que se titula *Castilla,* compuesto de grabados al buril y de textos literarios originales de Laín y Delibes. Ahora se exponen los grabados, y es aquí en donde nos importa destacar la

labor de Jaime Plá, quien explica en breve prólogo su interés como mediterráneo de acercarse a Castilla. Y la tierra que surge de los grabados de Plá tiene ese acento dulce, elegante, que es «clásico» en la bella Cataluña y en sus artistas... En la retina de Plá se ha «dulcificado» la aspereza castellana. «Sus láminas, conservando los mismos elementos que diferencian a Castilla de cualquier otro paisaje, tienen un aire que nos atreveríamos a calificar de oriental, ya que el signo de levedad, de sutilidad, que ha dado a sus incisiones recuerda suaves paisajes japoneses... Nada falta para que Castilla sea tal: soledad, lejanos horizontes, pueblos perdidos junto a un arcor, altas estrellas y silencio. Pues con todo, y con ello, es «otra Castilla», o la misma Castilla vista con un enamoramiento de hombre que sin querer se fija en aquellos elementos que pueden tener otra significación que la habitual, y eso que Delibes ha escrito una prosa —excelente prosa— que pudiéramos llamar de «olla podrida», en donde se evoca a una Castilla en sus aspectos más «esenciales» y más en las veredas que en los anchos caminos, con una intención y una intensidad realmente asombrosa, tantas que parecen páginas escritas en el siglo XVII; extraídas del *Lazarillo,* de Guzmán de Alfarache, o de *Estebanillo González...*; de esa literatura picaresca en la que acaso esté encerrado el secreto del alma española, y no por la figura del pícaro —ni mucho menos—, sino por las circunstancias de lugar, de paisaje, de accidente...

Cataluña ha visto a Castilla, a través del buril de Jaime Plá, con una amorosa solicitud, con buen afán de entender lo mejor y ponerlo al descubierto, en unos grabados limpios, ejecutados con una simplicidad y gracia que confirman al sabio conocedor y el alma de artista del autor.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

VIVENCIA DE AMOR

El tema fundamental de *La vida es sueño,* de Calderón de la Barca, es una concepción de la vida, pero en el despliegue de la misma nos ofrece además de una tesis sobre la libertad una vivencia del amor.

La llamo así porque, a diferencia de lo que hace con la vida, Calderón de la Barca no nos da en su genial creación una concepción del amor, no dice propiamente cómo concibe él el amor, y a diferencia de lo que hace con la libertad no sienta acerca del amor una tesis propiamente dicha. El amor nos lo presenta el autor de *La vida es sueño* realmente vivido y expresado en palabras por el que lo vive. En el desarrollo de la trama, el amor aparece en sus más preciadas

manifestaciones desde su nacimiento hasta su muerte finamente captado y maravillosamente vertido en palabras.

Lo primero que sorprende en la vivencia del amor ofrecida por nuestro gran dramaturgo en la más conocida de sus obras es la intuición, de la cual nace esa tensión vital que es el amor.

Cuando Rosaura sorprende a Segismundo en su soliloquio sobre la libertad debemos suponer que el disfraz de aquélla es tan perfecto como para poder pasar inadvertida en la Corte su condición de mujer. Sin embargo, al primer encuentro con Segismundo en la torre, cuando con su presencia sorpresiva saca a éste de su reflexión incontenida sobre su triste condición, brota inexplicablemente el amor.

¿Cómo ha podido ser? ¿Qué ha sucedido? La ira se ha apagado, el ánimo queda suspendido, y Segismundo se encuentra turbado. ¿Qué ha visto, qué ha sentido? ¿Cómo ha advertido en el rápido vuelo de una mirada la diferencia entre lo que Rosaura parece y lo que es, si se supone que ni en el trato diario van a advertirlo los cortesanos?

He aquí el arcano máximo del amor. Hay una luz no de la inteligencia, sino del corazón; al resplandor de la chispa, que se produce al contacto de dos almas unísonas, el afectado ve lo que nadie más ve. A su claridad se salvan las apariencias y se tiene intuición directa de lo que verdaderamente es. El objeto así intuído no se ve como aparece, sino como es.

¿Quién eres?.................. le dice Segismundo
....
tu sólo, tú has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración a mi oído.

Primera manifestación del amor: la suspensión.

Segismundo estaba furioso porque le habían oído aquel desgarrador lamento de su triste condición humana. Al oírle sin su conocimiento en aquella efusión de su alma dolorida, destrozada, habían invadido contra su voluntad lo más sagrado para él, su recóndita intimidad, tanto más valiosa para él cuanto que segregado del mundo en la más absoluta reclusión vivía totalmente a solas consigo mismo. Y en este su mundo hermético habían penetrado subrepticiamente unos intrusos en el momento más inoportuno, en el que él tenía ante su propia vista en absoluta intimidad todas sus miserias.

Su alma había quedado así desnuda ante ellos, y él lo sabía; y, lo que es más grave aún, ellos sabían que él lo sabía. Maravillosa expresión del triple grado de conocimiento, que implica la violación plena, total, de un secreto. Saber que sabe que saben. Calderón de la Barca

captó finamente cuándo se rompe la última envoltura que guarda no ya el secreto, sino la guarda misma del secreto.

Cuando un secreto llega a descubrirse, el secreto ha dejado efectivamente de serlo; pero en tanto el guardián del mismo ignora que aquél ha sido descubierto, vive aún fiel en su guarda.

Si él llega a saber que alguien ha penetrado en el secreto, ha quedado roto un segundo sello; pero mientras quien ha violado el secreto ignora que él conoce la violación del mismo, queda aún un último repliegue en su guarda.

Es precisamente cuando el detentador sabe que el tenedor sabe que él sabe lo que no debiera saber cuando en la guarda del secreto queda todo al descubierto. Queda al descubierto no sólo el secreto, sino quien lo guardaba. Y esto es lo que nadie sufre ni tolera.

Rosaura, sin proponérselo, ha sorprendido a Segismundo en un momento de desesperación, una flaqueza suya, y por la forma en que esto ha ocurrido, Segismundo se ha dado cuenta de ello, y Rosaura se ha dado cuenta también de que Segismundo se ha dado cuenta. En un mismo punto han quedado rotos los tres sellos y con ello herido Segismundo en su dignidad.

Lo que realmente le hiere, lo que le saca de quicio y llega a enfurecerle es que aquel intruso sepa que él sabe que hay quien sepa de sus flaquezas, porque con ello ha quedado en descubierto no sólo su secreto, sino él mismo. Está su dignidad en juego, y loco de furor se dispone a dar muerte a quien ha penetrado en su intimidad.

Pues muerte aquí te daré,
porque no sepas que sé
que sabes flaquezas mías.
Sólo porque me has oído,
entre mis membrudos brazos
te tengo de hacer pedazos.

Pues bien, todo este volcán de ira en erupción se apaga ante la sola mirada de Rosaura. Al encontrarse sus ojos queda todo él suspenso, enternecido ya por sus palabras.

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme.

Suspensión, que es total, plena, porque a la suspensión del enojo sigue la suspensión de ojos y oídos, los dos órganos supremos con los que aprehendemos los objetos y podemos quedar de ellos prehendidos.

Tú sólo, tú has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración a mi oído.

Nuestro ser entra en contacto con otro ser por esos dos sentidos mágicos que son la vista y el oído. Ojos y oídos suspensos significan todo nuestro ser suspendido y colgado del objeto que ha provocado la suspensión.

Suspenso el ánimo en la contemplación del objeto se produce la segunda manifestación del amor: la admiración del ser que así pudo dejarnos suspensos. Admiración que nunca cesa y que va siempre en aumento y que en su bienestar embriaga hasta la muerte.

Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más
aún más mirarte deseo.
Ojos hidrópicos creo
que mis ojos deben ser,
pues, cuando es muerte el beber,
beben más, y desta suerte
viendo que el ver me da muerte
estoy muriendo por ver.

Ver y mirar, mirar... y admirar. Y en la admiración se produce la rendición incondicional hasta la aceptación de la muerte, muerte de amor.

Pero véate yo y muera
que no sé rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte qué me diera.
Fuera más que muerte fiera,
ira, rabia y dolor fuerte,
fuera muerte; desta suerte
su rigor he ponderado,
pues dar vida a un desdichado
es dar a un dichoso muerte.

Aquel amor imposible de un triste recluso condenado para siempre a sus cadenas, para quien está vedada toda felicidad, se renueva con todo el ímpetu de lo ya posible, cuando Segismundo ya en el palacio encuentra en él de nuevo a Rosaura con todas sus galas de mujer. La muerte de admiración aceptada en la rendición de un amor imposible se trueca en vida ante la posibilidad de su gran amor.

Pero, ¿qué es lo que veo?
....
Yo he visto esta belleza
otra vez.
....
Ya hallé mi vida.

Y al pretender vivir su vida, la única vida verdadera para él, se produce inesperadamente el choque, la discusión y la reyerta. Hay ofensas, hay violencias, pero hijas del amor, y por eso se olvidarán sin dejar rastro.

Segismundo rinde elogios a la belleza de Rosaura, y ésta se ve en la necesidad de batirse en retirada. Pertenece ya a otro hombre. Por eso agradece y calla.

Tu favor reverencio;
respóndete retórico el silencio;
cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla, señor, quien mejor calla.

Segismundo se resiste a la ausencia al pretender Rosaura retirarse.

No has de ausentarte, espera,
¿cómo quieres dejar de esa manera
a oscuras mi sentido?

Rosaura insiste en retirarse, Segismundo se opone, y viene la discusión y, en la discusión, la ofensa.

Y así por ver si puedo cosa es llana
que arrojaré tu honor por la ventana.

dice Segismundo a Rosaura, y ésta le devuelve ofensa por ofensa.

Mas ¿qué ha de hacer un hombre,
que no tiene de humano más que el nombre,
atrevido, inhumano,
cruel, soberbio, bárbaro y tirano
nacido entre las fieras?

Y esta vez la ofensa hiriente no por lo que dice, sino por quien lo dice.

Porque tú ese baldón no me dijeras,
tan cortés me mostraba
pensando que con eso te obligaba.
Mas, si lo soy hablando de este modo,
has de decirlo, vive Dios, por todo.

Sobrevino la ruptura. Adiós amor muerto en una discusión apenas nacido.

Pero el verdadero amor sobrevive, como el ave fénix, de sus cenizas. Cuando despierta de nuevo en la torre y todo cuanto ha vivido en el palacio se ha acabado para él, sólo le queda como única realidad su amor. Cuenta a Clotaldo lo que soñó, y le dice:

De todos era señor
y de todos me vengaba;
sólo a una mujer amaba...
que fué verdad creo yo
en que todo se acabó
y esto solo no se acaba.

Todo aquel sueño de grandeza y poderío que vivió realmente en el palacio se desvaneció al despertar de nuevo en su prisión; y pues

se desvaneció, no debió ser sino sueño. Una cosa, sin embargo, advierte que no se ha desvanecido como todas las demás: aquel amor que le inspirara Rosaura; y pues que no se desvanace, no debió ser sueño, sino verdad. Tan verdad que está ahí vivo en su corazón aun después de haber despertado de sueño tan fantástico.

Cuando arrancado de la prisión por los vasallos de su padre Segismundo se dispone a la batalla, se produce un nuevo encuentro con Rosaura, y ante la presencia de ésta queda una vez más deslumbrado.

A tu presencia llega
airosa una mujer,

le dice Clarín.

Su luz, me ciega,

exclama Segismundo.

Sabe entonces por ella misma su desdicha, y tras una pasajera tentación como humano que es

Rosaura está en mi poder,
su hermosura el alma adora;
gocemos, pues, la ocasión;

triunfa el sentido del deber:

Rosaura está sin honor;
mas a un príncipe le toca
el dar honor que quitarle.
Vive Dios, que de su honra
he de ser conquistador
antes que de mi corona.

No es que no le duela el alma, pero se impone el sacrificio, y Segismundo lo acepta por amor.

Rosaura, al amor le importa
por ser piadoso contigo
ser cruel contigo ahora.
....
No te miro, porque es fuerza
en pena tan rigurosa
que no mire tu hermosura
quien ha de mirar tu honra.

Claro es que ese sacrificio no ha de ser sin lucha interior; pero tras de la victoria que acaba de alcanzar en la batalla, Segismundo se dispone a obtener la victoria sobre sí mismo en su lucha de amor.

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta:
vencerme a mí. Astolfo, dé
la mano luego a Rosaura,
pues sabe que de su honor
es deuda y yo he de cobrarla.

Intuición, suspensión, admiración, rendición, sacrificio, he aquí la vivencia del amor que Calderón de la Barca presenta en su creación, obra maestra de psicología de una vivencia regida por la Etica.

* * *

Amor, libertad, sueño, es la filosofía de *La vida es sueño;* filosofía viva hecha vida en la acción teatral y expresada en versos maravillosos, único ropaje adecuado para la más alta filosofía: sueño, libertad, amor.—A. SALVADOR.

TRES POETAS ARGENTINOS ACTUALES

El panorama de la actual poesía argentina requiere, al igual que el resto de la poesía hispanoamericana, un estudio cada vez más amplio y detenido. Sus diversas corrientes, según Emilio Soto, se inclinan preferentemente hacia « el hermetismo poético y la subjetividad, sustituyendo al puro móvil estetizante por el compromiso vital y humano» (1).

Aquí no trataremos de profundizar, de presentar una panorámica de estos movimientos y tendencias líricas, sino de hacer resaltar la trascendencia de tres de estos poetas, cuya sinceridad se manifiesta por cauces diversos y originales. He aquí lo que nos mueve a presentar estas instantáneas, esperanzados en que esta nueva promoción de líricos nos haga olvidar tanta poesía cuadriculada o en serie. Estos poetas son Carlos Enrique Urquía, Julio Arístides y Ariel Canzani D.

I. EL VALOR DE LA IMAGEN EN CARLOS ENRIQUE URQUÍA.

Carlos Enrique Urquía (2) es un poeta de temperamento imaginativo y de espontáneo estilo sin retoques estéticos.

De esta consecuencia hablaremos más adelante, pues quizá lo más sobresaliente en su poesía es su sensualidad, su delirante y casi salvaje ternura. Su mundo es, no obstante, la realidad que le circunda y aun que le envuelve, con toda su conmoción cósmica y esparcida:

Sabes que estoy aquí sobre esta tierra
colgado de este cielo
como una uña rota
como una boya con el farol muerto

(1) Luis Emilio Soto: *Notas para un perfil de la poesía argentina.* Revista "Amistad". marzo-junio, 1960. Buenos Aires.

(2) Obra publicada: *Amistad en las islas.* Buenos Aires, 1957. *Ingreso en el hombre.* Editorial "Américalee". Buenos Aires, 1959.

como una flor tachada
como una balsa hundida en un espejo
como un trompo ambidextro sin impulso
como un caballo acorralado en yeso
solo
en la frente cóncava del día
y una infancia olvidada bajo el sexo.

La contextura de sus versos, enclavados, sin puntos, comas ni otros signos de puntuación, carecen también con frecuencia de ilación o relación mutua de las ideas, que solamente conservan en ocasiones sus imágenes o símbolos relativos al tema. Así, en el poema «Comentario de los hermanos»:

Y así llegaron a mis patios nuevos
a las orillas tibias del regreso
sus caras agrandadas
cardinales recuerdos
e hicieron los niños
aquellos populares compañeros
juegos camas escuelas chichones noches miedos
hiciéronse de pronto
con distancias
con años.

O en esta otra cita del «Poema de la muchacha desnuda»:

Tu playa cardinal
estación de la saliva sólida del beso
tu piel
tu geometría azucarada
plantación esperanza siembra riego.

Otras veces, pocas afortunadamente, las imágenes resultan deslucidas, incompletas; pues su misma pasión incontenible hará que éstas surjan forzadas e inmaduras:

Yo tuve que guardarte en los bolsillos
y en la manteca íntima del miedo
bajo la señal fláccida del músculo
y en la encía diabólica del fuego.

Por otra parte, parece la vida del poeta tan dilatada y tan intensa, que la palabra fluye directa, y sólo esa misma precipitación que comen-

tamos es lo que impide que la imagen alcance o se asimile a su concreta forma. De aquí se infiere su origen surrealista, que a veces consigue hallazgos originales y definitivos.

II. El mar de la existencia en Ariel Canzani D.

Ariel Canzani, poeta y marino (3), quizá sea el poeta de más complejo mundo poético de la actual poesía argentina. De espíritu profundamente existencialista, su poesía brota con un sordo murmullo de olas, voces, grises singladuras.

Sin apenas debilidades y concepciones de ternura, sin apenas entrever un horizonte de esperanza. Las dudas, las negaciones y los lamentos le acechan a cada instante como acantilados donde se estrellan los sueños, los ideales de la vida:

Mis vísceras rotas
Caerán sobre la sucia tierra
Cuando mi mente de gelatina y barro,
Cansada de acumular quimeras
Comprenda realmente el horror
De una vida sin premio...

La vida humana es para él como una noria con su devenir gigantesco, con su rodar incesante. En su vida de hombre de mar resonarán siempre los recuerdos, esa nostalgia de la desesperanza y de la ausencia. También esa monotonía de los días grises, oscuros, sin otro despertar a la vida que la dureza real de la carne, del hastío y la indolencia. La realidad humanizada, sin el contacto sublime del ensueño:

Los días nos devoran
Y nunca llegaremos
A dividir, cual dioses,
Las horas que nos tocan
Del amor y del odio.
Seremos los esclavos
Hechos de humo blanco
Que van a la deriva
De todos los pecados...

(3) Ariel Canzani D., ha publicado: *Viaje al gris*. Ediciones "Botella al mar", Buenos Aires. 1958; *Tatabomba*, "Botella al mar", Buenos Aires, 1959; *Gufi con occhi di luna*, Edizioni "Cinzia", 1959, Florencia (Italia); *Viaggio al griggio*, Edizioni "Gutta de Guttis", 1960, Génova (Italia), y *La Sed* (Diario de mi amigo el monstruo), Editorial "Goyanarte", Buenos Aires, 1960.

También el eco de la conformidad brotará de sus versos. A pesar de todo, el poeta quiere erigir en su alma el templo de la esperanza. Pero puede más en él su fatalismo angustiado, su desfallecimiento:

Ambularé sin meta
Por calles que se pierden
En largos laberintos
Buscando siempre
Un sueño y un recuerdo.

El mar cala profundamente en su espíritu, con sus presagios, con sus desastres; mas al fondo se intuye siempre una lucecilla, cuyo faro de belleza sublimiza las ansias del poeta. Entonces diríase que se equilibra y mantiene una fe y una esperanza lejana.

III. El humanismo en la poesía de Julio Arístides.

Un «hombre al pie de la Poesía» —como nos dirá en uno de sus versos— es Julio Arístides. Su último libro, *Estar en el mundo* (4), se caracteriza por su abierto sentido humanístico-social. Una poesía social tan equilibrada y sincera, que escapa de la urgencia actual. Por ello creemos en esta poesía, por sus nobles raíces que emanan simpatía. Por su veracidad sin tendenciosas inquietudes.

El poeta confiesa su vocación, su entrega total frente al mundo de los prejuicios:

Yo soy descendiente de una tribu de hombres
que dilapidaron sus riquezas
por una copa de luna,
por un puñado de aire libre
y por un metro cuadrado de poesía.

Por eso el poeta sale y busca al hombre allá donde se encuentre, para vivir con él en todas sus aflicciones y alegrías. Y soñará con él, pero en vano velará por su paz y por sus ideales. Su llamada de esperanza y sus sueños se perderán en el vacío.

Pocas veces Julio Arístides es subjetivo. Puede más en él la realidad que le envuelve, su vida extrovertida y su destino en la época o en el tiempo que le tocó vivir:

---

(4) *Estar en el mundo.* Buenos Aires, 1959.

Aunque el tiempo apostado en lontananza,
con el perfil agudo y el brazo recogido
nos amenace con un perfil de pájaros ciegos,
es necesario proseguir soñando.

Hay más esperanza que desesperación en los versos de este lírico, y cuando dialoga consigo mismo, cuando su intimismo se le descubre, lo hace con una visión sorprendente.

Su estilo es flúido, sus imágenes y metáforas tienen un renovado sabor que les hacen semejarse en ocasiones a las de la nueva sensibilidad de algunos jóvenes poetas españoles:

Ocurre que uno se fatiga de ser bueno
y de gritar no ante los escaparates de la tentación;
de azotarse el alma con látigos de ortiga;
de besar las llagas de los transeúntes
que nos rozan la memoria con sus ojos huídos,
y de restañar el puño
que se ensañó con nuestra mejilla.

Pero su virtud más arraigada es la pasión noble y eminentemente cristiana que destilan sus poemas. Su *Oda a Cristo* es una de las composiciones más conmovedoras del libro que nos ocupa y que ha de quedar como uno de los mejores logros de su obra:

Pero no; esta euforia salvaje de caballos ebrios
nos inunda la boca con la flaca saliva del deleite.
Oh, y nuestra soberbia,
nuestra loca soberbia de poderlo todo,
de perderlo todo.
Esta soberbia estéril que nos impide
arrodillarnos ante Ti anegados de humildad,
como si un largo clavo de oro
nos inmovilizara las vértebras.

LEONARDO ROSA HITA.

UNA NUEVA HISTORIA DE ITALIA

Casi todas las historias nacionales italianas suelen presentar el Risorgimento como un punto culminante, término feliz de una larga evolución. De esta manera toda la historia patria está vista en función

de la unidad: lo sucedido y realizado en tiempos pasados interesa en sí mismo, como es lógico, pero también, y a veces preponderantemente, como pasos en el difícil camino de la constitución de una sola nacionalidad, un solo Estado italiano. Las características especiales que presenta el movimiento unitario, las fuerzas encontradas que crean el Risorgimento son una manifestación del espíritu italiano, que en el siglo XIX se muestra pujante, decidido a terminar con la dominación extranjera y a forjarse un instrumento responsable de los destinos nacionales. Las varias corrientes que colaboran en el Risorgimento, aun oponiéndose ocasionalmente, son un reflejo italiano de las ideas del siglo, y también una réplica diversificada y hábilmente aprovechada por Cavour ante las dificultades que el movimiento presenta. El estado latente, y a veces abierto, de guerra civil queda minimizado ante la magnitud del resultado. La guerra civil no es nunca una finalidad, sino un medio obligado, que no alcanza gran magnitud: así la expulsión de los Borbones napolitanos, o la posterior incorporación de Roma al Reino de Italia. Propiamente no se puede hablar de guerra civil. Las disparidades entre los artífices de la unidad, entre Mazzini y el principio monárquico piamontés, o el lamentable incidente de Aspromonte, en que los Mil de Garibaldi se enfrentaron con fuerzas del ejército real, quedando herido el propio Garibaldi, son mera consecuencia de la exuberancia vital italiana en aquel momento. Lograda la unidad, opiniones y tendencias se encauzan democráticamente.

Sin embargo, puede verse también el Risorgimento, si se quiere hacer historia contemporánea, como un punto de partida, y a sus disensiones y logros como fuerzas preñadas de sentido para descifrar las incógnitas del pasado inmediato de Italia. Porque, por ejemplo, un Estado nacido liberal, y mirado con simpatía por todos los liberales de Europa, fué también el primero en abrazar la dictadura fascista. Con el corolario de guerra y grave derrota militar en que la dictadura sumió al país.

Este es el intento y la tesis del libro de Denis Mack Smith *Italy. A modern History,* cuya traducción italiana (1) ha conocido tres ediciones en cuatro meses. Smith intenta ver en la constitución italiana es decir, no en la letra del Estatuto, sino en los elementos efectivamente constitutivos del nuevo Estado, el origen de las vicisitudes de la Italia contemporánea.

El sueño republicano de Mazzini quedó postergado en favor de la monarquía saboyana, juzgada por muchos único instrumento capaz de realizar la unidad; Mazzini mismo fué perseguido como reo cri-

(1) Smith, Denis Mack: *Storia d'Italia dal 1861 al 1958.* Trad. de Alberto Aquarone, Laterza, Bari, 1960, 3.ª ed., 809 págs.

minal, y sólo después de muerto, la dinastía le rindió homenaje, erigiendo una estatua a su memoria. En realidad, en el Risorgimento, aparte las fórmulas caducas que se hundieron definitivamente, hubo dos vencidos: Mazzini y Garibaldi, quien al final de su vida se proclamaba vagamente socialista, y aún llegó a asistir a un congreso internacional socialista.

Smith considera el Risorgimento como lo que fué: una proeza increíble, salto vertiginoso de la mera expresión geográfica al Estado unido y centralizado. Sin embargo, como buen científico, no acepta la inexorabilidad del movimiento. O por mejor decir, la unanimidad del mismo. Este es un punto muy importante, en el que acaso los historiadores italianos se han dejado engañar por su sentimiento patriótico; tanto más cuanto con los sorprendentes éxitos en el camino de la unidad se creó la imagen de tromba incontenible, o si se quiere, de logro maduro y previsible a fecha cierta con que lo vieron muchos coetáneos; por ejemplo, un espíritu tan despierto como nuestro Mañé y Flaquer, en los artículos que publicaba en el *Diario de Barcelona.* No obstante —dejando por un momento el entusiasmo—, la inexorabilidad aparece menos clara: en un principio, Cavour aspiraba sólo a un Reino del Norte de Italia, y todavía después de conseguida la unidad, ante la rémora económica que suponía el Mezzogiorno, hubo quien propuso su abandono, lisa y llanamente. Y en cuanto a la unanimidad, el hecho de tener que recurrir continuamente a la violencia y a la astucia empalidece un poco el cuadro, aparte de que acciones como la ayuda de los campesinos sicilianos a Garibaldi obedecían a causas de lucha social, que nada tienen que ver con la idealidad patriótica italiana. Por eso es justa la conclusión de Smith de que el Risorgimento fué posible por un concurso favorabilísimo de circunstancias internas y externas, fórmula que, sin quitarle mérito, le resta ardor nacionalista.

Por el nacionalismo se reveló la enfermedad fundamental de la nueva Italia. Cosa que ya había sido prevista por hombres como Cattaneo, quien, partidario de una constitución federal, «profetizó que un Estado italiano centralizado tendería naturalmente a anteponer la potencia nacional a la libertad personal, y que por ello eventuales guerras podrían llevar fácilmente a la militarización de la sociedad» (página 94). Opinión en la que coincidía con Gladstone y Lord John Russell.

El nuevo Estado comenzó su vida de una manera precaria. Cualquier día podía venirse abajo toda la construcción. La muerte de Cavour dejó el gobierno en manos de hombres de honestidad ejemplar, pero que desgraciadamente no poseían grandes dotes de estadista.

Y sin embargo, la tarea no era fácil. Venecia estaba todavía en poder de Austria, y Roma bajo la protección de Francia; el estado financiero del país era lamentable; alimentado desde Roma por los Borbones exilados había resurgido en el sur el antiguo bandidismo; la malaria hacía estragos; el poder estaba en manos de una minoría de la población, ya que en él no participaban ni los católicos ni los proletarios del campo y de la incipiente industria, que por entonces comenzaban a recibir las primeras prédicas clasistas. La Iglesia era enemiga del Estado, no sólo por la obra de secularización llevada a cabo en el Piamonte, y extendida después a toda Italia, sino por la ocupación de territorios pontificios, a los que los Papas se negaban a renunciar. Turín, que había sido la capital de un Estado a caballo sobre los Alpes, carecía de tradición italiana, y se imponía un cambio de capitalidad. La casta dominante se dividía en derecha e izquierda, conceptuación muy vaga, y gobernaba el país por un sistema teóricamente liberal y en realidad muy parecido al caciquismo que Cánovas desarrolló en España. Aquellos hombres buscaban una política de prestigio. Tenían que afirmar su Estado, aunque sólo fuese para ocultar su debilidad. Ciertamente se daban cuenta de algunos problemas gravísimos, como la situación del Mezzogiorno, y no dejaban de consignarlo por escrito. Tampoco faltaban críticas a la inconsistencia de los partidos, y al mal funcionamiento de las Cámaras, que más que representar estados de opinión, representaban la clientela de un político. Estos rasgos se repiten incansablemente en la vida italiana hasta Mussolini.

La profecía de Cattaneo se hizo realidad. El nuevo Estado se demostró guerrero, y fué perdiendo poco a poco las simpatías de que gozaba en un principio. Negociando con Austria pudo adquirir Venecia, pero prefirió la guerra. Roma fué también ocupada violentamente, aprovechando la derrota francesa de Sedán. Ciertamente el irredentismo podía tener un sentido, pero a él se unió la política colonial y la tendencia a extender las fronteras sobre territorios no italianos. El país que había luchado por liberar a sus nacionales pretendía ahora dominar a los nacionales de otros pueblos. Italia debía poseer colonias —se argumentaba— si quería hacer papel de gran potencia. La reforma interior quedó paralizada, e Italia consumió hombres y dinero en una empresa sin sentido y sin gloria.

Dos hombres resumen esta política: Crispi y Mussolini. El primero, antiguo republicano que había aceptado la monarquía, llevó hasta el paroxismo la política imperialista, cosechando en los desiertos de Africa el primer gran fracaso colonial. El nacionalismo le condujo a la desastrosa guerra de tarifas aduaneras con Francia, que contri-

buyó a que el Mezzogiorno se hundiese todavía más. El segundo, antiguo socialista, fué su lógico heredero, y no por casualidad bajo el fascismo fué Crispi enaltecido, mientras se silenciaba la obra realista de algunos hombres que, como Giovanni Verga, prefirieron pintar artísticamente las condiciones de la vida del pueblo y no perorar de grandezas.

El Estado fundado por Cavour encontró su último gran representante en Giolitti. Con él Italia entra en una era de prosperidad, pero al mismo tiempo el liberalismo cavouriano se deshace. Giolitti era un maestro en lo que se llamó el «transformismo», es decir, en formar gobiernos de clientela y no de opinión. Pero las bases sociológicas del Estado habían ido cambiando. Con la extensión del sufragio, nuevas fuerzas hacían su entrada en la escena política y resultaban más difíciles los amaños electorales. Engrosaba cada día más el número de diputados socialistas. A los católicos se les permitió el voto, y aunque fracasó el primer intento de crear un partido confesional —entre otras razones porque el abate Murri fué condenado como modernista—, años más tarde la idea revivió por obra de un sacerdote, que supo unir la política a la disciplina religiosa: Don Sturzo.

Giolitti, hombre inteligente, era enemigo de la entrada de Italia en la primera guerra mundial. Un error de cálculo —maquiavelismo de vieja escuela— le hizo estar alejado de Roma cuando se desencadenó el conflicto. En 1915 triunfaron los imperialistas, y Giolitti no pudo evitar el desastre. Aunque esta vez Italia se alineó con las potencias vencedoras, los resultados fueron catastróficos. El desequilibrio que la guerra y la postguerra originaron en Italia aprovechó a Mussolini, y fué Giolitti, por otro error de cálculo, su introductor. No temía a los fascistas, no los conocía, y creyó que podía servirse de ellos para sus fines personales, continuar con ellos la política de camarilla. Los viejos liberales creían que el fascismo se desharía, como tantas otras formaciones políticas, después de haber librado al organismo liberal de la amenaza socialista. Fueron, en cambio, su víctima, una de sus tantas víctimas. Mussolini planeó la militarización de los italianos, cosa, por fortuna, nunca del todo conseguida, con gran desesperación del Duce. Imitándole Adolf Hitler en Alemania se llamó Führer; muy pronto, sin embargo, se invierten los términos, y es el Duce el que admira y copia al Führer. Uno y otro condujeron a sus pueblos a la más grande derrota de su historia. Tras ella, en Italia empieza una nueva etapa republicana, a base de partidos de masa, demócrata-cristiano, socialista y comunista.—Alberto Gil Novales.

Sección Bibliográfica

«EL CRISTIANO Y LA ANGUSTIA» (1)

Un mérito de Editorial Guadarrama consiste en haber incorporado, en su colección «Cristianismo y hombre actual», a Hildebrand, Balthasar y otros pensadores católicos, no sólo a Guardini.

Hay quienes se sienten celosos de la popularidad de Guardini y levantan el nombre de Balthasar, prefiriéndole. Nunca la comparación fué más odiosa ni importuna. Grandes los dos, constituyen dos tipos distintos de pensamiento. Guardini es «cordial», con una extraordinaria cultura magníficamente asimilada, y llega al lector del modo más sencillo que imaginarse pueda: el aficionado a sus obras no sentirá jamás la más mínima dificultad, cuando le lee. Balthasar, tan «actual», tan serio como aquél, posee un tono más doctoral, y sus obras ofrecen más dificultades.

Dos intenciones han movido a Balthasar al componer esta obra: responder —como teólogo— a la problemática de nuestro tiempo y conducir hacia el dogma los hallazgos «psicológicos» de Kierkegaard.

La angustia actual —la que padecemos los hombres de hoy— constituye y realiza sólo algunos de sus aspectos; existen otras angustias. La Revelación habla de una angustia «esencial» —la que acecha a todo hombre, en todas las épocas—. Se trata, pues, de preguntar a la Palabra revelada cuál es la medida que define como honrada —como sana— la angustia humana. En tanto en cuanto la angustia moderna sobrepasa u olvida esa medida, es vituperable cristianamente. Como se verá después, hay una angustia que no le es permitida al cristiano.

La primera parte va dedicada a «localizar» los pasajes escriturarios que se refieren a la angustia. En la segunda, se establece su interpretación. Finalmente, se intenta una «teoría» de la angustia, indagando hasta qué punto la Biblia sobrepasa la investigación psicológico-teológica del filósofo danés.

«La palabra de Dios no tiene miedo de la angustia. Entra en ella con el mismo poderío que en todo lo que caracteriza al hombre como hombre (y sólo le conocemos en situación de caída y de Redención en vías de cumplimiento). Como el dolor y la muerte, la angustia no es para la palabra de Dios un *pudendum* que no haya que nombrar.» Así comienza su exposición Balthasar.

(1) Balthasar, Hans Urs von: *El cristiano y la angustia*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.

La Escritura —la palabra de Dios— nombra la angustia como una situación «básica» más de la existencia humana. En el Antiguo Testamento, sobre todo, encontramos una angustia tan básica que el autor la llama *neutral* —antes de diversificarse en *angustia de buenos* o *angustia de malos.*

«Una suerte penosa —dice el Eclesiástico (40, 1-7)— se ha dado a todos los hombres, un yugo pesado abruma a los hijos de Adán desde el día en que salen del vientre materno hasta el día de su regreso a la madre universal. El tema de sus reflexiones, el temor de su corazón, es la espera ansiosa del día de su muerte. Desde el que está puesto en un trono de gloria hasta el miserable sentado en la tierra y la ceniza...» Se define esta angustia por una falta de seguridad que caracteriza a la existencia finita, pero llamada a la infinitud.

¿Dónde está el límite que la separa de la de los malos? No cabe duda: el pecado. La angustia de los malos es la expresión de un apartamiento de Dios, del abandono por parte de la Providencia. «Pensaban —dice la Sabiduría— quedar escondidos con sus pecados secretos bajo el velo sombrío del olvido.» El pecado —quiere decir la Escritura— les dejó una «turbación», una «ansiedad». El que abandona la «Luz», pierde la *base* que sólo podía ser vista en el ámbito de aquélla, y se pierde también el sentido de lo real. Se pierden «la base y el objetivo del ser».

«El malo huye, aunque nadie le persiga.» A los buenos les está prohibido «huir», les está prohibida esa angustia.

En el Nuevo Testamento la angustia es más profunda y más compleja. Hay un hecho decisivo. El Hijo de Dios —el Redentor— sintió angustia, para poder arrebatarla a los demás. Estamos en la «angustia de la fe». Toda angustia *posterior* podrá curarse entrando en la de la Cruz. Si no se integra en ella, le amenazan los síntomas con que el Antiguo Testamento describe la de los malos, pero en grado superlativo.

Por la Redención es abolida, en potencia, la distancia entre el hombre y la Divinidad: la finitud ya no tiene por qué angustiarse. La fe —podría afirmarse— ahorra la angustia. Incluso la angustia ante el juicio, que parecería legítima. «En esto la Caridad se hace perfecta entre nosotros: en que tengamos alegre confianza ante el día del juicio, porque como es El, así somos nosotros en este mundo. No hay temor en el amor; al contrario, el amor perfecto excluye el temor, pues el temor supone un castigo y el que teme no es perfecto en amor» (1.ª Juan, 4, 17-18).

Cuando el Señor dice «no tengáis miedo», alude a un mandato. Al cristiano le está prohibida tal angustia. «El cristiano no tiene sen-

cillamente permiso para esa angustia, no tiene entrada en ella» —apunta el autor—. La gracia sólo permite una angustia: aquella que significa una participación de la de Jesús.

Quedan así definidas las dos angustias del Nuevo Testamento —la del pecado y la de la Cruz— y cuál le es posible al cristiano. «El fundamento de esa angustia prohibida al cristiano es objetivamente el pecado, y en ella se muestran las propiedades del pecado: el apartamiento, la huída, la vida detenida, la infecundidad, el extravío..., el encogimiento, el exilio. Por el contrario, el fundamento de la angustia de la Cruz no es otra cosa que el amor de Dios, un amor que, en todo, es lo opuesto a la experiencia angustiosa del pecador: ofrecimiento, vida, fecundidad, cobijo, ensanchamiento, liberación.»

Se podrían formular tres leyes sobre la angustia de los cristianos. Sería la primera: *el cristianismo puede conceder al hombre un acceso a Dios sin angustia, sin la angustia del pecado, a través de la fe. La gracia, por otra, le da acceso a una nueva angustia, la de la Cruz.* La angustia del pecado y la de la Cruz no pueden coexistir: el hombre no puede ser «simul iustus et peccator» —como quería Lutero—. Sin embargo, esas mismas palabras encierran un sentido que apuntaría a un tipo de angustia típicamente cristiana: cuanta más gracia se tiene, más crece el sentimiento de indignidad. Puede ser que se ande en una alternancia de vocación sublime y consciencia de que no se responde a ella (por infinidad de caídas y faltas...).

Segunda ley: *el simple hecho de la Redención no basta para que yo abandone la angustia del pecado.* Como en las mutaciones cualitativas de la Escolástica, una cualidad desaparece en tanto la otra toma posesión de la sustancia; así la angustia del pecado desaparece en tanto se adhiere la fe operante.

Tercera ley: *Dios no concede la gracia de participar en la angustia de su Hijo en la Cruz, si antes no le ha dispensado el don de la fe, de la esperanza y de la caridad.*

Las tres leyes tienen esto de común: las dos angustias —la del pecado y la de la Cruz— pueden coexistir sucesiva, dialécticamente, pero no al mismo tiempo: se excluyen.

¿Cuál es la esencia de la angustia, según la Revelación? Mejor: ¿cuál es su esencia, a secas? Porque, para Balthasar, así como no se dió —históricamente— la «naturaleza pura», tampoco se da una *razón puramente natural.* Al filósofo le es imposible elaborar esos conceptos, «por falta de suficientes datos de experiencia e intuición».

El Medioevo fué incapaz de «ver» la angustia como la define hoy la filosofía. Para aquél, era sólo una «passio»; el miedo a la muerte material; suponía —como todas sus pasiones— un cuerpo. Hoy se la

concibe como un acto básico del espíritu. Más: como el requisito previo para el verdadero conocimiento y la verdadera existencia. El *asombro* de Platón es muy afín a la *angustia de Heidegger*. «El movimiento de retroceso de la angustia deja precisamente fuera esa subjetividad, y con ello crea el espacio libre en que puede emerger la cosa en su objetividad.»

El Antiguo Testamento coincide con la filosofía actual: la angustia amenaza al hombre no en cuanto ser *corporal,* sino —básicamente— en cuanto ser *finito.* «El lugar de la angustia en el espíritu queda señalado por la relación recíproca de la trascendencia y la contingencia.»

Esta angustia ofrece dos manifestaciones en la existencia humana: en el entendimiento y en la voluntad. El conocimiento se debate entre estos dos polos: lo universal y lo particular; por una parte, el *ente* —o ser temporal contingente— no es abarcable sino desde el *ser,* que —por su parte— no es aprehensible del todo. Ni la suma de los *entes* es deducible del *ser,* ni éste es la «fórmula empírica del comportamiento fáctico de las cosas... Tampoco es lo inquietante el ser como tal, ni aun en su ilimitación e inaferrabilidad, sino que lo es en su relación con el ente que es su expresión única, pero no necesaria».

La voluntad, por su parte, se presenta como indiferencia ante el ser en general. Como ningún *ente* es expresión «necesaria» del ser, la voluntad no se siente *tirada* necesariamente hacia ningún ser particular: ante ella se extiende la infinitud e indeterminabilidad. Y en eso consiste el terrible «vértigo» de la libertad.

Llegamos al punto *crítico* de la tesis de Balthasar. Su pensamiento adquiere, aquí, un interés definitivo. Preguntamos: este estado «angustioso» en que se desarrolla la existencia humana ¿corresponde a su naturaleza como tal o supone la caída original?

Aunque suponga la caída original: ¿había Dios creado, con ella, una predisposición a la angustia? ¿Creó la angustia? Dos fenómenos dan razón —codeterminan, diría el autor— de la angustia: el pecado, que produce *alejamiento,* y la propia contingencia humana esencial, que incluye una *diferencia* —distancia— entre el *ser* y el *ente.* Pero es fácil ver que la angustia llega con la caída, con el alejamiento, aunque es posibilitada por la original diferencia entre el ser y el ente.

Kierkegaard es uno de los hombres más profundamente religiosos de toda la historia. Su *Concepto de la angustia* significa el mejor análisis sobre la materia. En esa obra, el pensador danés escribió: «Hacer que la libertad empiece con un *liberum arbitrium* que pueda elegir igualmente lo bueno que lo malo, significa hacer imposible, desde su base, toda explicación.» O sea, la libertad del hombre —al

salir de las manos de Dios— no era *liberum arbitrium*. «La posibilidad de la libertad consiste en que *se puede*», no precisamente en poder elegir *lo bueno o lo malo*. Naturalmente, Dios no podía crear al hombre en tal situación (poder de decidirse por el mal tanto como por el bien), sino en aquella que supone una decisión definida por el bien, por Dios.

Pero Dios tampoco podía evitar la tentación de lo prohibido —«la angustia de la inocencia», que dice Kierkegaard—. Es ésta la determinación *intermedia* que Kierkegaard exige entre la vida en Dios y la caída.

Así se pueden conciliar estos dos puntos: por una parte, el libre albedrío es necesario para explicar la caída (De Lubac y Bernhart...), y, por otra, esa libertad de indiferencia suponía ya un vacío y una angustia «como un extrañamiento desde el origen auténtico aun antes de que tuviera lugar la caída original propiamente dicha» (con lo cual se satisface la exigencia de una determinación intermedia). Puesto el pecado, surge la angustia propiamente dicha.

Viene ahora la diferencia —y añadido— de Balthasar con respecto a Kierkegaard. Aquello ante lo que se angustia el hombre no es la nada de su propia finitud ni la indeterminada posibilidad, sino el Vacío —la nada— que surge al alejarse de Dios. En Kierkegaard, la angustia tiene raíz inmanente; en Balthasar, trascendente. Ahora bien, o no se progresa nada sobre el filósofo existencialista o hay que suponer que esa angustia —intermedia entre la inocencia y la culpa— es provocada por la tentación de lo prohibido (por la serpiente).

Otra vez Kierkegaard: «como Adán es el mismo y el género humano», la angustia acompañará siempre a la existencia humana.—ROMANO GARCÍA.

LIBROS DE PORTUGAL

DAVID MOURAO-FERREIRA: *Vinte poetas contemparâneos*.—Edições Ática. Lisboa, 1960.

En su circunstanciado y casi exculpatorio prólogo, titulado «De la crítica de poesía y de las razones del presente volumen», dice David Mourão-Ferreira que los poetas estudiados en este libro «son tan sólo *algunos* (las itálicas son suyas) de los más significativos poetas portugueses contemporáneos (entiéndase esta última palabra, aclaramos nosotros, en el sentido de los que vivían y publicaban sus obras al tiempo de escribir sobre ellos Mourão-Ferreira), sólo aquellos sobre cuyas obras, por coincidencias de la respectiva publicación con mi pro-

pia actividad crítica, y por caprichos del tiempo, me fué posible inclinar la cabeza».

Si queremos hacer una crítica objetiva de las escritas por este joven poeta, autor dramático, ficcionista, ensayista y crítico portugues, tendremos que partir de la recién traducida frase, sin olvidar lo que más adelante escribe: «Del acierto o desacierto de los juicios que encierra, el futuro dirá. Para provisional consolación, me basta la certeza de haberme acercado a los poemas ajenos *generalmente* (ahora son nuestras las itálicas) con desprevención y simpatía; de nunca haber tenido preconceptos de grupo, de escuela o de generación...»

Ahora bien, si tenemos en cuenta que las críticas que forman este libro fueron publicadas entre los años 1948 y 1958 (y sólo cinco de ellas después de 1955), podemos llegar a dos esclarecedoras conclusiones. La primera es que al publicarse el libro que las reúne, el futuro invocado por Mourão-Ferreira ya puede, tímidamente, es cierto, pronunciarse a favor o en contra, por lo menos con más amplia perspectiva que aquella que fué posible a su autor al comentar obras recién aparecidas. La segunda se refiere a una cuestión que exige algunas consideraciones previas.

Veamos, para empezar, quiénes son poetas enjuiciados y qué significan en el panorama de la poesía portuguesa contemporánea. Hacia 1940 surge en Portugal el movimiento neorrealista. Son anteriores al mismo Campos de Figueiredo, que publicó su primer libro en el año 1917 y es, por lo tanto, anterior a la generación de «presença», a la que pertenecen António de Sousa, José Régio y Alberto de Serpa, y están ligados, de manera más o menos íntima, Vitorino Nemésio y Adolfo Casais Monteiro, autor de *A poesia da «presença»* (Río de Janeiro, 1959). En un plano de mayor independencia cabe situar a Cabral do Nascimento y a Pedro Homem de Mello.

Todos estos poetas se formaron con anterioridad a la última guerra mundial y participaron en mayor o menor grado de los ideales personalistas de la generación de la revista «presença». Es ya tópico señalar su visión individualista de la poesía, apartada, para preservar su pureza, del acontecer político y social (léase histórico) y empeñada en la introspección, siendo su cara prosaica la novela psicológica y su aspecto crítico el análisis estilístico de los textos. Hablamos de caracteres generales. Nosotros mismos podríamos aducir ejemplos que significasen excepciones a la regla.

El neorrealismo es, a nuestro entender, un hito, el principio de una etapa nueva. Veamos qué poetas neorrealistas son estudiados por Mourão-Ferreira. En realidad, ninguno. Si bien es cierto que José Gomes Ferreira y Armindo Rodrigues escriben una poesía de carácter

neorrealista, y hasta diríamos social si no tuviésemos prevención al término, no lo es menos que más bien debemos considerarlos como precursores, ya que, si no intervinieron en la formación del movimiento —y hasta publicaron sus obras de este carácter después de estar el mismo en marcha—, la obra del primero, escrita con anterioridad, prestó singular impulso a la nueva poesía, y la del segundo, que empezó a aparecer años antes que la de Gomes Ferreira, fué la corroboración de un poeta maduro y formado al margen.

Es verdad que Tomaz Kim fué considerado en un principio como neorrealista, pero las propias raíces británicas de su poesía —acertadamente apuntadas por Mourão-Ferreira— le llevaron por otros caminos, exacerbados en su *Flora & Fauna* (1938), último de sus libros publicados.

De los neorrealistas, repetimos, nada o casi nada, especialmente de los puros, es decir, de los que dieron nombre y lugar al movimiento.

La generación de *Cadernos de poesía,* contemporánea de la anterior, está representada por Jorge de Sena y Sophia de Melo Breyner Andresen; la de *Távola redonda,* revista de matiz neoclásico, por António Manuel Couto Viana, y la surrealista por Mário Cesariny de Vasconcelos. Por lo que a los dos primeros se refiere, diremos que *Cadernos de poesía* representaron a un movimiento señaladamente culto que dió a conocer poetas tan excelentes como los citados, pero no inició una dirección determinada e indudable. Lo prueba el hecho de que los mismos surrealistas tuviesen acogida en sus publicaciones. Fué, antes que nada, este movimiento una ventana abierta a las corrientes europeas. Y muy fructífero en este sentido.

Entre los independientes, son estudiados Eugénio de Andrade, de estética cercana a la de *Cadernos de poesía;* Antonio Gedeão, Sebastião da Gama, Luiz de Macedo y Fernanda Botelho, que posteriormente se dedicó al relato en prosa.

Es, pues, evidente, que no estamos hablando de un libro sistemático. Se trata, únicamente, de una serie de críticas que el autor debe de considerar afortunadas, y que en ocasiones lo son, ordenadas de forma aproximadamente cronológica. Y decimos aproximadamente porque no se tiene en cuenta la aparición de cada poeta en el campo de las letras, siguiéndose el criterio de observar la edad de los mismos.

Lo que sí parece sistemático es la exclusión de los poetas neorrealistas y de los más jóvenes relacionados con este movimiento, tales como los del grupo de las revistas *Arvore* y *Vértice.* Veámoslo, aun a riesgo de parecer prolijos. Si el autor se limita a hablar de libros aparecidos durante los años en que ejerció la crítica, por algo no

incluirá —ignoramos si las habrá publicado en periódicos o revistas— notas referentes a algunos de los libros aparecidos entre 1948 y 1958 que citamos a continuación: Carlos de Oliveira, neorrealista de Coimbra, publicó *Colheita perdida* en 1948 y *Descida aos Infernos* en 1949. En este último año, José Terra, de *Árvore,* dió a conocer *Canto da ave prisioneira.* (Es cierto que este libro, primero e inmaturo, lo poseemos pocas personas, ya que, al parecer, pocos comprendieron la futura importancia de su autor.) En 1950, Mário Dionísio publicó una excepcional colección de poemas titulada O *riso dissonante,* y João José Cochofel, neorrealista como el anterior, *Os dias íntimos.* Por su parte, Carlos de Oliveira, ya citado, publica *Terra de harmonia.* Pinheiro Torres edita en el mismo año *Novo génesis,* y Luis Veiga Leitão un primer libro titulado *Latitude.*

En 1952 aparece *A evasão possível,* de Egito Gonçalves, libro que se nos antoja importante por representar una conjugación de los ideales neorrealistas y de los defendidos por *Árvore,* de cuya última etapa fué codirector. No sigamos. La abundancia de testimonios va creciendo hasta llegar al año 1958, en el cual se publicaron, por ejemplo, los *Poemas completos,* de Manuel da Fonseca, y *A viagem com o teu rosto,* de Egito Gonçalves, en el que este poeta se muestra como una poderosa personalidad. Ramos Rosa, sobradamente conocido en aquel año, publica su esperadísimo primer conjunto de poemas: *O grito claro.* En cuanto al libro de Fonseca, diremos solamente que no pasó, ni mucho menos, inadvertido. Ese mismo año nos fué imposible encontrar un solo ejemplar en las librerías de Oporto y Lisboa. Dios sabe lo que hubimos de esperar hasta conseguir el nuestro.

Creemos que cuando se publica un libro se hace con un fin determinado, aunque no lo declare el autor. Tampoco es necesario que lo haga. En el presente caso, creemos que el fin de Mourão-Ferreira ha sido negar el valor de la poesía neorrealista. Y si no ha sido así, hay un grave fallo en este libro: no haberlo declarado, ya que todo nos inclina a semejante suposición.

Está claro, por otra parte, que la actitud de este crítico es fácilmente disculpable, puesto que a nadie se le puede exigir que oficie de profeta cuando carece de facultades premonitorias. Formado, según parece, en las tradiciones individualistas e intensamente líricas de la poesía portuguesa —tanto que es difícil distinguir acentos personales en la suya propia—, le ha sido fácil juzgar, sin violentar sus convicciones, a los grandes poetas de «presença» que, aun cuando valoraron su obra, reaccionaron contra las inquietudes de los llamados futuristas (sebastianismo, progresismo, apertura hacia la izquierda, etc., etc.) con una poesía personalista e introspectiva que no sería difícil enlazar con

precedentes tradicionales, como el de Antero de Quental —cuando se abstiene de predicar el socialismo científico—, Bocage o el propio Feliciano de Castilho. Por eso, cuando el autor habla de Régio o de António de Sousa, sus palabras suelen ser profundas y convincentes, si bien un tanto apasionadas. Digamos, no obstante, en obsequio a la imparcialidad, que poetas de igual generación o línea, como Alberto de Serpa y el un tanto diferente Pedro Homem de Mello reciben, con razón, un trato bastante menos generoso.

El reverso de la medalla es la incomprensión, en este caso absoluta, de un poeta tan personal y significativo como Casais Monteiro o el desorientado análisis de la obra del gran poeta Eugénio de Andrade. Precisamente porque su poesía mantiene un originalísimo y difícil equilibrio entre la más ancestral tradición lusitana y los modernos movimientos estéticos, es necesario acercarse a él con una prudencia y unos afinadísimos instrumentos intuitivos de los que parece carecer Mourão-Ferreira.

Libro asistemático, ni abarca un período determinado ni se refiere a un género homogéneo de poesía. Por eso, aporta poco al conocimiento de la lírica portuguesa, siendo, antes que una obra destinada a esclarecer hechos y posiciones, una publicación episódica: tan episódica como los artículos periodísticos que le dan cuerpo. Y esto, a pesar del enjundioso, a veces contradictorio, prólogo que, antes que una introducción al libro, es un intento de justificación personal, casi al margen de la crítica.—Angel Crespo.

ENSAYOS DE CURTIUS SOBRE LITERATURA EUROPEA (1)

CHARLES DU BOS

Educado en la cultura y en el ocio, Du Bos era un tipo de *clubman* proustiano cuando se dedicó a la literatura. La primera guerra mundial lo sumió en la pobreza y tuvo que ganarse la vida, pero en cuanto a otras ocupaciones resultaba un *inclassable,* refinado, sin maña y sin títulos oficiales. Curtius se identificó con Du Bos en sus comunes intereses por lo que, abreviando, llama «metafísica germana» (Novalis,

(1) Ernest Robert Curtius: *Ensayos críticos acerca de literatura europea* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1959. 379 pp., tomo II (originariamente esta obra consta de un solo tomo, pero en la edición española ha sido necesario dividirla en dos partes. Véase la reseña de la primera parte en el núm. 130 de Cuadernos Hispanoamericanos, sección bibliográfica). La traducción del alemán se debe a Eduardo Valentí.

Eckhart, etc.), inclinación no compartida por el círculo intelectual de Pontigny, representado por Desjardins, y donde Du Bos trabó conocimiento con Gide. Curtius —especie de jugo coordinador de la cultura literaria europea— nos da una visión complicada y buena de los gustos e inclinaciones del momento. Las peregrinaciones psíquico-artísticas de Du Bos, influenciado por Pater, lo condujeron al seno de su Iglesia, la romana. La redacción de diarios y notas biográficas se convirtió pronto para Charlie en su única razón de ser. Curtius cita variados e interesantes fragmentos de estos diarios, deteniéndose en las sorprendentes reacciones de Du Bos con respecto al sentido del amor en Gide, en sus repulsas y progresivo extrañamiento. Pero Curtius lamenta dicha condena pública, originada en Du Bos más por una desaprobación moral y decepción personal que por razones estéticas. Al final Curtius determina el mérito incomparable de Du Bos (previa desestimación de su aspecto como crítico, psicólogo y de su inclinación eclesiástico-apostólica posterior): el mérito grande de Du Bos consistió en «una organización sensorial de tal delicadeza, que llegaba hasta la espiritualización» (1952).

ORTEGA Y GASSET (2)

Ya en la presentación, Curtius nos da una valiosa semblanza de Ortega: vitalismo, afán de construcción y jerarquización de valores y un profundo conocimiento de la filosofía alemana y francesa, plenamente equilibrado y compensativo de las deficiencias de uno y otro sistema. A explicar el problema del alma española y la visión particular de Ortega se dedican las siguientes páginas, para cuya iniciación es importante la lectura de *España invertebrada* (1922), diagnóstico del mal español. La valoración del ensayo de Curtius sobre Ortega y España requiere tres factores: leer estudiosamente a Curtius, conocer a fondo la obra de Ortega y estar impuesto tanto en la filosofía como en el devenir histórico y sociológico español, para todo lo cual se requiere espacio, tiempo y talento. Por eso es de lamentar que algún crítico de críticos hispano no aplicase sus facultades al análisis de las materias tratadas por Curtius. Estoy seguro de que hallaría cuestiones apasionantes, de signo profundo, polémico y contradictorio, tales como la confianza de España en su glorioso pasado, el proceso de desintegración, la «acción directa» del ejército como

(2) A Ortega y Gasset vienen dedicados dos ensayos, fechados en 1924 y 1949, respectivamente. Con relación al primero, los editores españoles hacen varias observaciones, en las cuales se alude a la fase *perspectivista* en que se hallaba el filósofo y a la situación política general europea de aquel momento, pues muchas de las consideraciones de Curtius sólo se explican en función de ella

reacción a su ostracismo, la escasez de individuos eminentes por culpa de la «aristofobia» que engendran las masas (la palabra entrecomillada significa para Curtius odio por la aristocracia del espíritu) y, por fin, la ordenación de los males de España en tres estratos que aluden a los errores de la administración, al fanatismo religioso, a los elementos disgregantes, etc. (también se ha mencionado que la verdadera grandeza de nuestra nación está en la colonización de América). El propósito de Ortega es formular el imperativo histórico de nuestra generación por medio de una crítica histórica y filosófica. El resultado hasta ahora es lo que se ha venido en denominar «perspectivismo». Curtius explica el proceso y la clase poligenética de la formulación, revisando amplios sectores culturales (relativismo, racionalismo) y situando al final la teoría del filósofo español, cuya originalidad consiste en sumar —retrotrayendo la cultura a lo biológico— las verdades implícitas bajo los distintos planos y *perspectivas* del pensamiento, como una ideal aspiración a la omnisapiencia (1924).

Tras la segunda guerra mundial, las ideas de Ortega cobran nuevo interés para una Alemania que lucha por recuperar sus tradiciones culturales. «El despertar cultural de España es uno de los pocos sucesos agradables del siglo XX.» Curtius se aplica a estudiar tanto el proceso histórico español como las características de Ortega, su estilo, su vitalidad y el «punto donde coinciden y se cortan la vitalidad y la razón, centro creador de la filosofía de Ortega». El raciovitalismo orteguiano obtiene, en el encuentro con Dilthey, una dimensión histórica, es decir, que la razón histórica sustituye a la razón vital, al revelarse este último concepto como un aspecto de la Historia. Curtius termina la dedicación a Ortega con las siguientes palabras: «Todo lo que lleva escrito hasta hoy tiene un carácter programático. Es estimulante y provisional. Las muchas hebras que ha hilado, ¿las enlazará algún día en un tejido unitario? Esta es la pregunta que le dirigimos» (1949).

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

«Unamuno y Ortega han hecho accesible al público alemán la problemática espiritual de la España de hoy. En cambio, la poesía y la novela distan mucho de ser conocidas como merecen.» De ahí la oportunidad de llamar la atención sobre la notable obra de Pérez de Ayala. Curtius menciona sus logros principales y se detiene en el análisis de *A. M. D. G.* (*La vida en un colegio de jesuítas*), por ser la que inaugura una serie de cuatro novelas autobiográficas, y la compara con *El artista adolescente*, de Joyce; señala Curtius que el expe-

rimento en Joyce termina con un definitivo repudio de la religiosidad, mientras en Pérez de Ayala queda «un estado de dolorosa tensión entre el anonadamiento de la mística y los tormentos de una ascética aplicada a matar la personalidad». Curtius considera los ideales amorosos de Pérez de Ayala, que en estrecho contacto con las doctrinas pedagógicosexuales de Marañón, aboga por el «restablecimiento de la forma ideal de una vida erótica conforme a la naturaleza». También somete Pérez de Ayala el problema de Don Juan y del donjuanismo a una crítica de gran rigor e interés. «Vemos, pues, cómo al final la esencia de toda la obra de Pérez de Ayala se nos revela como una poderosa fuerza ética», que viene a situar las eternas normas de la existencia humana en un nuevo clasicismo (1931).

JAMES JOYCE Y SU «ULYSSES»

El camino que conduce a *Ulysses* pasa por el *Portrait of the artist*, *Dubliners* y *Exiles*. En el *Portrait* los siete tonos fundamentales son: pecado, arte, espíritu, indignación, exilio, soledad, orgullo. *Dubliners*, como ejercicio previo para *Ulysses*, permite a Joyce un conocimiento complejo exacto de Dublín, escenario simbólico y «punto de referencia de todas las relaciones humanas y cósmicas». «El efecto de escándalo de *Ulysses* viene en gran parte de la violentación de todas las inhibiciones que en este libro se opera», pues nunca se había iluminado con tan científica radicalidad el campo de las reacciones sensibles y psíquicas que provoca la fisiología en sus funciones sexuales y excretivas. Todo esto convierte al libro en un verdadero museo de psicología sexual y de escatología, pero, según Larbaud, los modelos de dicho tratamiento de lo prohibitivo hay que buscarlo, antes que en los naturalistas franceses, en la Teología moral de los jesuítas, cuya influencia abarca otras zonas en Joyce. Piensa Curtius que sólo desde las honduras de una conciencia católica —negativa y de condenación, naturalmente— es posible entender, por ejemplo, el pandemónium y la Noche de Walpurgis del capítulo 15, que equivalen a la angustia y desesperación de la criatura caída.

El personaje principal de la obra no es Stephen Dedalus (en gran parte coincidente con Joyce), sino Leopold Bloom, tratado como tipo o personificación de la naturaleza humana, como el «nadie» (Utis), tras el cual se oculta Ulises para escapar de los cíclopes. Esto nos lleva al doble carácter de los problemas simbólicos: cada episodio corresponde a la vez a una ciencia, a un arte, a un órgano humano, a un color, a una técnica. Asimismo, la construcción, acción y personas se relacionan con la *Odisea*. El simbolismo de *Ulysses*, a través de una com-

plicada red de significaciones mitológicas —en las que interviene Dédalo—, culmina cuando Bloom reconoce a Stephen como a su hijo espiritual, de lo cual se deduce otra simbología enredada con las anteriores: el tema teológico de la consustancialidad del Padre-Hijo y los correspondientes desplazamientos de la personalidad. «El propósito de Joyce es ofrecer una imagen *integral* de la experiencia humana, interna, externa, y sin oponer a la corriente de la conciencia ningún filtro lógico ni ético.» El fenómeno se realiza gracias al poder asociativo en sus diversas formas. Una de las razones que dificultan la lectura de este libro es que Joyce no se preocupa de indicar el punto de partida de una asociación. Curtius cita ejemplos esclarecedores, y nosotros, por ello, tributamos un sincero agradecimiento a su tarea y recomendamos desde este instante a todos los futuros lectores de *Ulysses* la conveniencia de leer primero, si quieren llegar a un aproximado entendimiento, el presente ensayo, que consta de 44 páginas. «*Ulysses* es un gigantesco *puzzle* intelectual.» La más amplia perspectiva mental bajo la cual pueda considerarse esta obra es la «relativización de todos los ordenamientos establecidos». Por lo demás, lo que hace tan problemático el intento de Joyce es tratar los motivos literarios aplicándoles igual técnica que a una sinfonía musical, con su *leimotiv* y variantes. Pero téngase también en cuenta que Joyce emplea para cada capítulo una técnica y estilo distintos, unidos entre sí por el difícil rastreo de las asociaciones. «Para entenderlo de veras habría que tener presente en la imaginación la obra entera al leer cada frase.» Roza con lo imposible. ¿Pero qué significa este esfuerzo del lector comparado con los problemas de la creación literaria? En cuanto a su género, tiene rasgos de crónica, de novela, de drama, de poema, de sátira, de parodia, de *summa*. «Es la obra grandiosa, cruel, exaltadora y deprimente de un solitario, de un soberbio» (1929).

T. S. ELIOT

Datos biográficos. Obra principal hasta ahora de Eliot, *The Waste Land*, «misterio hecho música e iluminado a fogonazos». A Curtius le parece sospechosa la palabra *intuición*, «siempre en boca de ciertas personas que no tienen otra cosa donde hincar el diente». Lo que le interesa es la coincidencia entre inteligencia e intuición, tesis razonada de manera convincente. Eliot es poeta alejandrino por los tres rasgos siguientes: erudición, hermetismo y cultura mitológica, considerada esta última capacidad como la de llevar al campo de la investigación histórica y filológica la «milagrosa planta de la religión eterna» o una forma de conciliación especial entre las religiones helénicas y el cris-

tianismo. *The Waste Land (Tierra yerma)* resulta ininteligible si no se tiene en cuenta esta influencia. La historia de las religiones en Inglaterra ha servido a Eliot de arranque, y Curtius expone algunos de los resultados a que ha llegado esta equívocamente llamada antropología. En la poesía de Eliot intervienen otras dos grandes obsesio nes del alma: el amor sexual y la muerte, lo cual no debe entenderse por materialismo; hoy ya ha perdido validez la antinomia materialismo-espiritualidad. En Eliot predomina lo depresivo y su canto expresa «aquella desesperación que percibimos también en Proust, Valéry, Joyce». Pero, sobre todo, habría que hablar de su estética en relación con sus escritos críticos (1927).

«Hacia 1920 Eliot fué descubierto por la vanguardia literaria inglesa.» El uso alusivo de reminiscencias literarias es una peculiaridad en Eliot de su técnica poética y una de las razones de su oscuridad. Eliot defiende la impersonalidad del poeta (1). En las páginas siguientes se pone de relieve la indiscutible autoridad crítica y poética de Eliot, con sus a menudo repetidas imágenes de degradación y neurosis, relativización de realidad y tiempo, preocupaciones religiosas (culminadas en los *Quartets*), que, al mismo tiempo, como *Ulysses,* «representan una meta allende la cual ya no hay nada». Por otra parte, a la producción teatral de Eliot le falta el indefinible flúido de la vida, y su labor crítica, por un exceso de rigor, amenaza degenerar en un negativismo estéril. Concluye Curtius declarando que en Eliot, pese a su postcristianismo, no ha quedado resuelto cierto antagonismo entre arte y religión, «consecuencia tal vez inevitable según los conflictos espirituales de nuestra época» (1949).

TOYNBEE Y SU ESTUDIO DE LA HISTORIA

Lo que Hegel había intuído se despliega en Toynbee con soberana libertad. Curtius no entra en discusión con Toynbee: se limita a extractar el contenido de su «Estudio de la Historia». «He intentado reproducir las líneas principales de la teoría de Toynbee, empresa semejante a la de reducir un mapa al tamaño de un sello.» Toynbee estudia fundado en las cuatro fases relacionadas con el fenómeno de las culturas y de la vida: nacimiento, desarrollo, colapso, desintegración. El lector es conducido por extensas zonas de aconteceres factuales de los que jamás había oído hablar. Aprende a pensar no sólo a la escala de continentes, sino a la de culturas y milenios. Se nos ofrece la historia *entera,* en su corolario filosófico. La teoría de Toyn-

(1) Este concepto se aclara en la reseña dedicada a Herman Hesse. Se refiere a la expresión de las vivencias por medio de un "correlato objetivo". (Véase CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 130, pág. 118.

bee nos despide por ahora con la convicción de que sólo una renovación cristiana puede salvar a nuestra cultura de la extinción (1948).

JORGE GUILLÉN

La poesía de Guillén, en su sentido de exultación cósmica, contrasta flagrantemente con toda la literatura nihilista, de «acusación», correspondiente a los últimos decenios. Las palabras de Curtius tienen carácter de presentación (1) y al mismo tiempo un raro y oscuro aire esteticista del que se pueden extraer, por su mejor relieve definitorio, las siguientes palabras: «Todo en la obra de Jorge Guillén suena en tono mayor, todo se mece y jubila a la luz del sol. No hay disonancias, ni neurosis, ni *flores del mal.*» Cita breves fragmentos de su obra y declara que no hay nada semejante en la lírica moderna, por tratarse de un mundo (el de Guillén) sin tragedia, sin amargura (1951).

NOTAS SOBRE LA NOVELA FRANCESA

Curtius analiza a grandes rasgos el movimiento políticosocial del siglo XIX en Francia, que al permitir una mejor redistribución de la propiedad, acelerada por la revolución industrial, crea en la sociedad un ausentido de potencia vital, descubrimiento rápidamente reflejado en la novelística. Esto también equivalió a una intensa politización de la literatura (V. Hugo, Zola), que provoca a su vez, como reacción, la huída hacia el arte puro. Curtius explica las distintas formas adoptadas por dicha huída en autores como Flaubert, Barbey d'Aurevilly y Villiers de l'Isle-Adam, cuya obra ya contiene elementos simbólicos. Tras una disertación sobre Stendhal y Balzac, Curtius piensa que a partir de este último la novela abriga pretensiones más altas, pero es Flaubert quien pretende que la novela sea estimada como una obra de arte absoluta. Curtius disiente. Para informaciones de tipo antropológico o de sociología, por ejemplo, cree más eficaz documentarse en una docena de ciencias altamente especializadas. La novela atraviesa una crisis interna desde 1881 (con *Bouvard et Pécuchet,* de Flaubert). ¿Qué debe y qué puede hacer la novela? Curtius se limita a decir que la respuesta la dieron Joyce y Gide con *Finnegans Wake* (1939) y *Thésée* (1946), respectivamente, y cuya fórmula no es transmisible (1949).

---

(1) El presente ensayo se publicó como prólogo a una selección de traducciones de los poemas de Guillén, hecha por Curtius y aparecida con el título de *Lobgesang,* de Arche-Verlag, Zurich.

Tras dos breves ensayos, dedicados uno a Jean Cocteau de joven y otro al escritor americano William Goyen, donde se ponen de relieve el supranaturalismo poético de Cocteau —tradición esotérica de la poesía europea, según norma estética dada por Baudelaire— y el hálito poderoso de Goyen, Curtius rastrea los orígenes de la leyenda de los Argonautas —la mítica nave Argo— y su influencia en las literaturas clásicas a través de los tiempos, hasta señalar una interesante analogía entre la mencionada leyenda y el *Fausto* de Goethe, Argonauta transformado. Demuestra Curtius una vez más su gran conocimiento de las culturas literarias (1950).

Este segundo libro de Ernest Robert Curtius concluye con un apéndice integrado por el prólogo que escribió a su libro sobre la Edad Media latina y la Literatura europea, aparecido en 1948, con otro prólogo. En el presente apéndice trata el autor de facilitar la comprensión del libro en cuestión o, lo que es igual, la marcha de su propia evolución científica. Exponiendo las razones personales que han operado en su evolución crítica, Curtius refiere su paso de la romanística al campo de la latinidad medieval (1945).—EDUARDO TIJERAS.

«ANDREA DEL CASTAGNO», POR FRANCO RUSSOLI (1)

El libro se presenta encuadernado en cartón forrado con papel blanco, imitando tela. En la cabeza del libro lleva en sepia oscura el nombre de Andrea del Castagno. En el centro, un sello en relieve y en seco, con el helénico y clásico emblema de la Editora de Arte Amicare Pizzi, de Milano. La encuadernación va cubierta con la acostumbrada «camisa» en papel couché, de una excelente calidad, y en la cual se reproduce a todo color y a todo formato del libro la majestuosa *Sibilla Cumana,* pintada al fresco por Andrea del Castagno para la *Villa della Legnaia,* en Florencia; obra que también se reproduce a toda página en la plancha número XVIII, y que, una vez más, el papel couché y la cartulina blanca y mate nos ofrecen la ocasión de apreciar la gran diferencia que existe entre las dos *maneras* de reproducir una obra de arte pictórico.

---

(1) "40 Illustrazioni di cui 28 a colori. Amiliare Editore d'Artc. Milano. Diciassettesimo volume della Collezione Silvana-Monumenti della civiltá Pittorica italiana". Formato de 29 × 38, 15 páginas de texto. Una extensa biografía. Una "Bibliografía Esencial" y cuatro páginas de la "Opere Existenti". Una página de la obra atribuída y otra de la "Operc perdutc e ricordate dalle fonti". Y por último, la "Tavole" que da comienzo a las grandes planchas a todo color.

Para dar comienzo al muy documentado texto, Franco Russoli lo encabeza con la preciosa reproducción, a todo color, de la bella figura de *La Regina Ester,* que conserva la *Villa della Legnaia,* en Florencia, acaso una de las más bellas imágenes femeninas del vigoroso dibujante Andrea del Castagno. La reproducción ha sido ejecutada con acierto y con limpieza y justa variedad de tonos; posee la admirable dureza de la factura plana y del empaste liso y rico de materia, tan característico de la paleta de Andrea del Castagno. Al elegir esa obra, el señor Russoli acertó con la obra que justifica elocuentemente el amplio espectáculo de la riqueza estética del genio artístico de Andrea del Castagno, verdadero «nomo nuovo», con el elemento esencial de la fuerza de su gestión en toda su obra: un dibujo *prieto,* un poco duro de trazo, pero que delata la cualidad *escultórica* de este genial pintor.

Al pie de esa enérgica y bella Regina Ester, Franco Russoli da comienzo a su estudio crítico y filosófico sobre la gran labor pictórica de Andrea del Castagno. Con una prosa poéticamente amena y de observador psicológico, desde el comienzo nos pone en contacto con la gran figura de Andrea del Castagno.

Al situarle en su merecida categoría, el señor Russoli nos dice acertadamente que la cualidad «prima» en Andrea del Castagno es haber visto con una conciencia exacta el problema personal en el lenguaje de su tiempo, con la más unida, adherente expresión, en término pictórico, del nuevo mundo moral humanístico. Y, en efecto, Andrea del Castagno supo mejor que ningún otro sentir conscientemente el problema esencial que se presentaba con un lenguaje de su tiempo, con el nuevo mundo moral humanístico. Lo que el señor Russoli llama «un difetto de riccheza umana» en la simplificación absoluta del contenido y de la forma, en Andrea del Castagno se adivina que en este pintor es, por su manera de actuar, una decidida rudeza y claridad. Lo que ofrece un elemento esencial de fuerza de sugestión en toda su labor. Iluminado de penetración poética, aun cuando en apariencia él parece dar un aspecto diferente de la sociedad, del hombre y de la naturaleza, él lo resuelve en ventaja de lo *práctico,* desde el punto de vista de la evidencia emblemática. Por esta razón, el señor Russoli cree ver en Andrea del Castagno: «pertutti, el poeta dell'energia vitale e dominantrice». Evidentemente, enfrentado con el tiempo, él es vencedor *a priori.* El establece una relación íntima con la trascendencia de la abstracción propia del mundo medieval. Y asimismo vemos que también es por el carácter moral y místico de la grandiosidad y por la definición tipológica realista, por la individualización de la figura «contemporánea». Seguidamente el señor Russoli continúa con la extensa y admirable presentación de Andrea del Cas-

tagno como hombre y como artista que responde plenamente a la más avanzada cultura de su tiempo: «potenza morale-energía plástica». Nueve grabados en negro ilustran el texto de la exposición histórica, filosófica y crítica sobre el artista, y en ella no faltan los convenientes comentarios para aclarar ciertos aspectos novelescos y poco honrosos para la memoria de Andrea del Castagno, mal parado en la fantasía, y casi en la envidia de Vasari, en su verbo narrativo de biógrafo e historiador. De los nueve y ya referidos grabados se destacan algunos por lo admirablemente reproducidas que están las obras elegidas. Por ejemplo, «El toro», símbolo del evangelista San Lucas (parte del fresco de la capilla de San Tarasio —Venecia, iglesia de San Zacarías—). La reproducción nos ofrece la oportunidad de apreciar hasta qué extremo apasionado el trazo del *punzón* fué en Andrea del Castagno un don nativo, expresando un temperamento con *lenguaje propio: lenguaje* viril que, hasta en sus más sentimentales creaciones, siempre lleva la *marca* de sus impulsos temperamentales. Hasta en el mismo Cristo que hiciera para el *Cenacolo di Sant'Apollonia* (en Florencia), el trazo del punzón sobre el muro se complace en la interpretación de un realismo duramente escultórico. Del referido Cristo se reproduce, excelentemente, un grabado en negro.

Antes de dar a conocer la serie de admirables planchas a todo color, el señor Russoli nos lleva por el terreno histórico de las obras de Andrea del Castagno. Tomando como punto de partida la primera de sus obras (según Russoli), este ilustre crítico nos pone en contacto con la decoración ejecutada al fresco por Andrea del Castagno en la capilla de San Tarasio, en la iglesia de San Zacarías, en Venecia. Lleva la fecha de 1442. Ya en esas figuras, que componen rítmicamente lo arquitectónico de la composición, el genio de Andrea del Castagno se revela como una oposición contra la pintura de la llamada «senda de lo insípido». Con su vigor casi brutal, parece un reto y el anuncio de una pintura de pasión virilmente constructiva.

Seguidamente se reproduce, con riqueza de claroscuro y limpieza en la estampación, la muy decorativa y muy discutida decoración al fresco intitulada «La madonna col banbino, Angeli, Santi e due Francilli di casa Pazzi» (Florencia, Colección Contini-Bonacossi), obra que revela la influencia del Angélico y la de Domenico Veneciano, particularmente en la femeneidad y espiritualidad de la Virgen —motivo central del cuadro—. A continuación, y siguiendo el texto, se reproduce en negro un dibujo, composición y estudio para la decoración de *La Depocizione* para el *Cenacolo di Sant'Apollonia*, en Florencia. Una vez más, Andrea del Castagno nos pone en contacto con su potencial espiritual de creador que siente la fuerza expresiva de lo escultural:

trazos sin titubeos, con firmeza y *en bloque*. Se reproducen algunas obras más, también en negro, interesantes y bien reproducidas. Al terminar esa exposición de grabados en negro que ilustran el texto, Franco Russoli nos ofrece una extensa y curiosa *Nota Biográfica* del pintor florentino. También nos informa de una serie de obras que fueron atribuídas y que siguen siendo discutibles.

«Tavole». Serie de planchas a todo color y a toda plana.—Para no cansar al lector seremos breves en la exposición de las más importantes obras y de las más afortunadas en la reproducción. Al dar comienzo a la serie, por nuestra observación lamentamos el mal estado de conservación en que se encuentra el San Juan Evangelista, pintado al fresco en la capilla de *San Tarasco,* en la iglesia de *San Zaccaria,* en Venecia. El realismo fotográfico del grabado ha dejado visiblemente la acción destructiva del tiempo con la humedad. El dibujo se mantiene firme, mas no así las medias tintas, pues ellas han perdido vigor en la materia colorante. Por el contrario, la celebrada composición de la *Virgen con el Niño, Angeles y Santos,* de la Colección Contini-Bonacossi (en Florencia), se conserva admirablemente con todo su esplendor de colorido. La plancha número III nos ofrece actualmente el placer estético de contemplarla en toda su belleza de color, como la conocimos en Florencia, en el *Ospedale di Santa Maria Nuova;* impresionante composición, con su Crucifijo en el centro y las figuras de la Virgen, Juan, la Magdalena, San Benedito y Romualdo: figuras de un vigoroso dibujo, de variedad de color, de espíritu dramático y de realismo escultórico; un poco brutal en la figura de Cristo en la Cruz. En la plancha número IV, Franco Russoli nos presenta a Andrea del Castagno como gran pintor de arte sacro para vidrieras de catedrales. Se reproduce la brillante composición de la «Deposizione» que Andrea del Castagno ejecutara para Santa María del Flore, en Florencia. Acaso por la técnica que expresamente ha de emplearse para la pintura de vidrieras (pinceladas planas para lograr manchas *lisas* y *planas,* en las que dominan los tonos casi *enteros*), en esa plancha IV, a todo color, la reproducción ha logrado con gran intensidad darnos la impresión de la transparencia que, debida a la luz que recibe del interior, el colorido se ilumina en el interior de la iglesia como por arte de magia.

A continuación, el señor Russoli se enfrenta con el problema, harto difícil y delicado, de presentar, desde el punto de vista filosófico, histórico, estético y técnico, el tan discutido y ya famoso *Cenacolo di Sant'Apollonia,* que el gran Andrea del Castagno ejecutara en Florencia por los años de 1445 al 50. Un grabado en negro, en el que se reproduce en conjunto el *Cenáculo,* con la agitada y bella

decoración que figura sobre la *Ultima Cena.* Esta nos ofrece la ocasión de apreciar la gran diferencia que existe entre la parte baja —el *Cenáculo*— y la parte alta —las tres grandes escenas que representan *la Crucifixión, la Deposizione y la Resurrección*—. Con este grabado en negro —como idea total de las dos composiciones— podemos seguir en sus ideas estéticas al señor Russoli; el nos facilita, fácil y con amenidad más de poeta que de filósofo y de historiador, la gran importancia artística de las dos composiciones, pintadas al fresco, y de la diferencia tan marcada que en ellas existe en la técnica como ejecución, como dibujo y hasta de concepto. Una serie de planchas a todo color y a toda plana nos facilita poder apreciar la sensibilidad de colorista de Andrea del Castagno como decorador que domina el oficio de pintor al fresco, no por lo que la técnica ofrece de sobriedad y de reducido campo, en cuanto a la envoltura y matices variados, sino por las bellezas de las medias tintas y en las transparencias. La serie de planchas está dedicada a la preciosa y original *Resurrección,* a la *Crucifixión,* al *Enterramiento de Cristo* y a unos fragmentos de esas mismas escenas. Con las cuales podemos apreciar el estado en que se encuentran actualmente. Obedeciendo más a un orden de juicios críticos que al orden histórico de *la acción,* el señor Russoli nos presenta primeramente la plancha dedicada a la *Resurrección.* La excelente reproducción nos da con todo realismo fotográfico cuanto en ella existe de trozos deteriorados, tal y como hemos observado en una de las figuras que hay al pie del sarcófago. El fondo del cuadro, en verdes finos y grisáceos, está *barrido* en algunas partes del celaje. Mas en la juvenil y distinguida figura de Cristo la cabeza y el torso se conservan admirablemente. El gran manto blanco que cubre la figura del Redentor. en la parte baja ha sufrido no poco en el color. De la *Crucifixión* se reproduce excelentemente el grupo de las tres santas mujeres en patético diálogo. Hay en ese grupo algunos *barridos* en los paños, lo que lamentamos como pérdida de la vigorosa coloración primitiva ejecutada por el autor. Mas el tiempo, con su impasible labor destructiva, ha dejado a toda la obra en un *tono menor,* fino como el del *pastel,* que impresiona muy agradablemente como una adorable ilustración de arte sacro. De ese mismo grupo se reproduce un fragmento de una «delle Pie Donne» de la *Crucifixión:* es un bello perfil de trazo sensible y de sensibilidad en el colorido en ocres claros. La interpretación espiritual de Andrea del Castagno se enternece aún más que en las anteriores figuras, en el fragmento que representa a «una dolente» que figura al pie de la Cruz. Es una de las figuras que mejor conserva los brazos, manos y el rostro; la expresión es admirable de psicología femenina. La reproducción es justa

de entintado y de estampación. En la plancha número X, dedicada a un fragmento del *Enterramiento,* hemos de lamentar lo mucho que ha sufrido la pintura: las cabezas sólo se pueden apreciar a trozos y el fondo está muy *barrido.*

La plancha XXVIII nos presenta dividida en dos partes «La Madonna e San Giovanni»; las dos figuras conservan admirablemente las manos y la cabeza; la de San Juan es verdaderamente extraordinaria de color, de dibujo y de expresión patética. El grabado es un acierto de color, lo que nos permite apreciar en esa reproducción, como en las figuras ya comentadas, que Andrea del Castagno es el artista que se entrega —en esas figuras— con más sensibilidad a la traducción de lo humano, visto con fantasía abstracta y no con la violencia de su temperamento realista.

Presentadas las figuras que forman parte de la decoración, Franco Russoli nos ofrece la reproducción del famoso *Cenáculo* a doble plana y a todo color. Muy probablemente, a causa de las dificultades que ofrece la luz de un interior de iglesia, la distancia y las grandes dimensiones del cuadro, la reproducción de la famosa *Cena* de Andrea del Castagno no es muy afortunada. Por sí sola, esa gran obra es un poco dura de dibujo y de interpretación estética y psicológica. En la de Leonardo de Vinci hay una atmósfera espiritual de gran jerarquía estética y de pensamiento de pintor poeta. En la de Andrea del Castagno ya está la dulzura alegrándose y haciendo risueño el ascetismo.

El señor Russoli nos presenta la reproducción de un fragmento de la *Cena* de Andrea del Castagno; la figura central —primer término de la composición—, y frente a Cristo y a todo el impresionante friso que forman los Apóstoles en torno al Redentor, la siniestra presencia de Judas, *solo* e impasible al escuchar las proféticas palabras de Jesús: «En verdad, en verdad os digo que uno de vosotros me traicionará...» Situando la figura de Judas, completamente solo en el primer término, frente a Jesús y a la serie de los Apóstoles, se adivina la intención psicológica y de maestro para la composición que inspiró a Andrea del Castagno: fué un acierto esa *manera* de singularizar la presencia del traidor en la dramática escena. Judas está sentado en un taburete. Para no dar la cara a Jesús, Judas ofrece su perfil al espectador. Con su cabellera roja, casi negra, y crespa, su barba en punta de macho cabrío, su nariz larga, de pico de aguilucho, y su torva mirada, dirigida al mantel de la mesa, fingiendo *distracción* o *inconsciencia,* su perfil tiene no poco de taimado, de hipócrita. Bien ha hecho Franco Russoli en presentar un gran fragmento del *Cenáculo,* en cuya plancha número XIII, a todo color, representa a Judas en primer término, destacándose en el centro y sobre el grupo que figura al fon-

do, en el que figura el Redentor con su cabeza inclinada hacia San Juan. A la derecha del Redentor está la enérgica cabeza de San Pedro, interrogando con su mirada al Divino Maestro. En esa atmósfera de misteriosa interrogación, el perfil siniestro de Judas nos produce la inquieta impresión de todo un símbolo de cobardía y de bajeza. La reproducción es admirable de entintado y de estampación. En ella podemos apreciar, una vez más, la preponderancia de Andrea del Castagno como dibujante sobre el colorista, siempre un poco duro en su realismo escultórico. De todas formas..., ese admirable fragmento nos compensa de lo endeble que resulta la plancha a todo color y a doble plana dedicada a la *Cena* en conjunto.

Acaso por las facilidades que ofreciera la luz en el interior y por la brillantez de su colorido, la plancha número XIV, representando a «L'Assunta tra San Giuliano e San Miniato», nos parece un éxito como grabado en color. Pintada al temple y sobre tabla, esa preciosa composición, que conserva el Museo de Berlín, ha tenido la suerte de ser reproducida con todo su realismo de dibujo y de su rica variedad de color. Los rojos y los verdes esmeralda son preciosos de calidad y de vigorosa materia.

De la National Gallery, de Washington, se reproduce el dramático y bello *David,* con el paisaje de expresionismo arcaico, su celaje en verdes transparentes, sus nubes rasgadas por el viento, su dibujo viril, nervioso y escultórico: todo está pujante en la figura del joven David. Con esta obra, el señor Russoli nos presenta la primera de una considerable serie de figuras aisladas, de las composiciones para las cuales fueron ejecutadas. Con ellas se podría formar un magnífico retablo, en el que su autor bien pudiera figurar como un retratista de primer orden. Se diría que en ninguno de los temas Andrea del Castagno gozó como pintor temperamental y retratista como en esa serie de figuras simbólicas: obras que están sobre todas las fantasías de orden histórico y religioso, pues en ellas está el pintor humano que se complace en pintar por el placer de interpretar la realidad viviente. Del mismo Museo de Washington se reproduce el impresionante *Retrato de hombre,* en busto prolongado: cabellera negra, tez cetrina, de fisonomía dura y penetrante mirada; con algo de cabeza de mármol policromado, que hace pensar en el vigoroso pintor Antonello de Messina y en el formidable busto de Nicolas Uzzano, de Donatello.

Andrea del Castagno, retratista.—Pertenecientes a la villa «della Legnaia» (en Florencia), se reproducen seis vigorosas obras, ejecutadas al fresco, de una gran belleza de color y de un dibujo de gran retratista: *La Sibilla Cumana, Pippo Spano, Farinata Degli Uberti, Dante, Boccaccio* y *F. Petrarca.* Todas ellas se destacan sobre un fondo

distinto y enmarcadas con adornos arquitectónicos diferentes. Cada una de ellas posee un valor individual y definitivo, como creación personal del pintor. Y si entre ellas hay algunas que no fueron ejecutadas directamente con el modelo al cual se glorifica, el cariño puesto en esas creaciones por Andrea del Castagno es digno de admiración por la interpretación admirable, *como pintura:* acaso un poco de dureza en cuanto al dibujo y no poco de libertad en cuanto a la fidelidad en la evocación moral y física de los personajes.

El señor Russoli presenta la serie de las referidas figuras con el siguiente orden: *La Sibila Cumana,* de la cual hacemos el siguiente paréntesis: se reproduce dos veces: una en la *camisa* que cubre la encuadernación; está cortada por las rodillas para dar más tamaño a la cabeza y manos; y otra de cuerpo entero, que figura en la serie de las presentadas por Russoli. Reproducida en papel *couché,* la de la cubierta del libro, presenta el ya tan comentado criterio del grabado estampado en papel *couché* o directamente en cartulina de rica pasta y sin brillo. Una vez más tenemos que manifestar nuestra preferencia por la estampación de rica pasta y sin brillo. No hay más que comparar los dos grabados en color: uno en papel *couché* y el otro en cartulina blanca de *rica pasta y sin brillo.* Las dos reproducen, en este libro que comentamos, la misma obra pictórica. En el reproducido en papel *couché* se ha conseguido un grabado más brillante, más de pintura *nueva y bonita* que en el reproducido en cartulina. Mas en el de la cartulina se ha logrado una más fiel copia del original. A la magnífica figura de la escultural *Sibilla Cumana* sigue el imponente retrato del no menos escultural *Pippo Spano.* Como las anteriores, ya citadas, esta de la brutal presencia de Pippo Spano está ejecutada al fresco. La reproducción es excelente de estampación, limpia y fiel al original; particularmente, la cabeza ha sido lograda con todo su colorido. Se observa en el grabado una parte *barrida* en el chaquetón azul; mas en los tonos metálicos de la coraza y en las botas, los grises brillantes del acero bruñido son admirables de realismo: el grabado los da con una gran justeza de valores. Al terrible Pippo Spano sigue en serie el vigoroso retrato de Farinata Degli Uberti. Como el anterior, este de Farinata también viste de guerrero y con su gran espada, en la que apoya su mano derecha. Admirablemente conservado, la plancha a todo color nos ofrece el placer estético de admirar hasta qué punto la reproducción ha logrado toda la belleza de color del original. Y si en el de Pippo Spano la armadura y las botas de acero poseen un valor pictórico más real y más brillante, en este de Farinata Degli Uberti, los rojos del gorro y del chaquetón rizado son de una rica materia: pocas veces conseguidos como ahora

con tanta fidelidad al reproducir el original. La cabeza es una de las más extraordinarias entre las ejecutadas al fresco por Andrea del Castagno. La serie de vigorosas figuras se completa con los retratos de los tres grandes poetas: Dante, Boccaccio y el de Francisco Petrarca. Acaso el mejor conservado y el más afortunado, como reproducción, sea el de Dante Alichieri. En esta interpretación de la imagen del poeta florentino, que debemos a Andrea del Castagno, Dante está representado sin la corona de laurel ciñendo la cabeza, como acontece con el vigoroso y accidentado perfil del autor de *La Divina Comedia* pintado por Rafael Santi, el «divino». En la preciosa composición de *El Parnaso,* que figura en la llamada *Chambre de la Signature,* en el Vaticano. En el de Andrea del Castagno la figura de Dante se representa con un realismo vigoroso y humano de un hombre sano, fuerte y en la madurez de su vida: un Dante que no ha sufrido el destierro ni las grandes inquietudes de la vida interior; un Dante interpretado con una visión del mundo, más como retrato escultórico que una evocación espiritual: una interpretación que no corresponde a lo que fué en vida el poeta florentino. Aún es más chocante esa *rebeldía* de Andrea del Castagno cuando pensamos que años antes de ejecutar ese retrato ya conocía el retrato de Dante por Andrea Orcagna, cuando este original fresquista lo representó sin la corona de laurel, pero sí orando. También conoció el precioso retrato de Dante, de perfil, todavía joven, con el gorro blanco y gran franja escarlata, como el manto que cubre su sombría figura de proscrito: «á la taille haute et courbée, au visage long et pále, á l'oeil voilé par la reflexion intericure», según cuentan sus contemporáneos al describirle, y cuando Dante, quemándose al mismo tiempo de convicción divina y de cólera humana, A. de Lamartine le presenta en su bello estudio «... mirando por última vez la cínica Florencia desde el alto de los Apeninos para lanzar su maldición de proscrito y su profecía de poeta.» ¡Naturalmente!, me refiero al precioso retrato que ejecutara el Giotto, el que se conserva en el *Palazzo del Podestá,* en Florencia. En ese retrato original del Giotto ya aparece marcado en el semblante el drama amoroso del poeta; la *Vita Nuova* está escrita: «... la rivide a diciotto; e l'amore, giá nato la prima volta, divampo irresistibili.» *Beatrice* será su ángel protector; la primera inspiración de la *Comedia* ha comenzado en su mente. Después del precioso retrato ejecutado por Giotto, Dante no vuelve a ser retratado con tanto acierto como en el retrato-homenaje que le dedicó Rafael Santi —el divino— en el *Parnaso,* en las *Loggie* del Vaticano. En ese retrato, la vida interior de Dante ya expresa la inmensa tristeza del hombre que ha entrado en la tragedia de su vida: ya está mucho más allá del «mezzo del

cammin di nostra vita». Jamás el divino Rafael llegó tan alto como pintor de corazón y de evocación psicológica como en esa interpretación, creando el retrato del Miguel Angel de la poesía.

En fin...; el retrato de Dante por Andrea del Castagno, a pesar de su realismo humano, no deja de ser una noble interpretación, digna de un gran pintor que rinde un homenaje a la memoria del poeta. La reproducción es excelente como estampación y copia de los tonos finos del rostro y de los rojos cálidos de la túnica. La reproducción del retrato de Juan Boccaccio no fué tan afortunada como las anteriores, ya comentadas. Sobre un fondo rojo guinda se destaca la recia figura de Boccaccio: un Boccaccio ya entrado en años, no solamente por la edad, sino también por las experiencias vividas, y entre ellas, la gran influencia que sobre él ejerciera su querido amigo Francisco Petrarca. El Boccaccio de Andrea del Castagno, con su rostro enjuto y su mirada de observador, un tanto inquieto y no poco de melancolía, es el de aquellos años en los que, con frecuencia, deja Florencia para visitar al poeta virgiliano de Vaucluse, y que, en una de esas visitas, le lleva el poema de la *Divina Comedia,* de Dante, cuya obra el Petrarca no poseía en su biblioteca; obra que fué el motivo de preciosos diálogos y de aquella confesión de Boccaccio en la que dice: "Petrarca me eleva sobre las vanidades de este mundo y conduce mi alma hacia las cosas eternas, y él da a mis amores un más grande y santo alimento.» Se comprende que Boccaccio no se atreviese a leer el *Decameron,* con sus graciosos y ligeros cuentos, a la grave y sensibie mentalidad del enamorado de Laura. Ese es el Boccaccio representado en el retrato ejecutado por Andrea del Castagno. La reproducción, plancha XXII, da con limpieza de entintado todo el valor del colorido de la cabeza y de las manos. Es de lamentar que la túnica en blanco y en azules turquesa esté *barrida.*

Francisco Petrarca, el tipo de toda belleza de lenguaje y de sentimiento, después de Virgilio, termina la serie de selección de los poetas elegidos para la decoración de la Villa della Legnaia, en Florencia. Pintado al fresco como los anteriores, ya comentados, la reproducción, plancha XXIII, a todo color, es muy excelente como *copia* del colorido, tanto en la cabeza y manos como en la túnica en rojos —bermellón brillante y cálido—. Una vez más, Andrea del Castagno nos presenta una interpretación inspirada en las referencias que del poeta se conocían. Pero una vez más, Andrea del Castagno *crea* el retrato como un producto de su temperamento. Y como siempre fué en su viril imaginación, la obra obedece más a un concepto de rudo dibujante y de *escultor* que pinta, que de un pintor sensible y psicológico. En la *creación* de este retrato de Petrarca, Andrea del Cas-

tagno no pensó en psicólogo que Francisco Petrarca es el poeta *íntimo;* él canta lo que siente: en él, la poesía es inseparable del poeta. Más que el poeta de imaginación de artista, es el poeta-hombre que siente. La más poética de sus *canzone* fué inspirada oyendo el murmullo de la famosa Fontana de Vaucluse y ante la imagen de Laura:

«Chiare, fresche e dolci acque!»

Cuando Andrea del Castagno pinta la referida decoración de la Villa della Legnaia (por los años de 1450 al 56), habían pasado unos ochenta años de la muerte de Petrarca, del que se conocía en Italia una extensa carta, que es como una autobiografía; fué traducida del latín, por primera vez en Francia, por M. Víctor Develay, de cuya vieja traducción conservo un ejemplar. Andrea del Castago ¿ignoraba esta autobiografía? El hecho de representar a Petrarca sin la corona de laurel nos hace sospechar que ignoraba la carta autobiográfica o que se rebeló contra la verdad histórica, pues en el retrato no figura la corona de laurel ni corresponde físicamente a la imagen de Petrarca cuando éste, de menos de treinta y cinco años de edad, aún no había sido coronado. La edad que representa Petrarca en el retrato de Andrea del Castagno es la de un hombre de unos cuarenta y cinco a cincuenta años. Petrarca fué coronado (según la antigua costumbre romana) en el Capitolio, el 8 de abril de 1341. El poeta contaba unos treinta y seis años de edad. En cuanto al parecido fisonómico, y en éste lo espiritual y psicológico, la interpretación de Andrea del Castagno no responde al *retrato* que en breves rasgos hace de su figura humana y espiritual el mismo poeta en su autobiografía. El de Andrea del Castagno es un hombre muy robusto, fuerte, más bien bajo y rechoncho, de espléndida salud y de expresión serena, como de no haber sufrido una vida accidentada, y sin los trazos de un amor inmenso, que se agudizó con la muerte de Laura y el retiro del poeta en su casita de Vaucluse. Según el mismo Petrarca dejó escrito, él fué en su juventud como sigue: «Mi cuerpo no fué muy robusto, pero sí de una gran agilidad. Mi figura, sin ser de una belleza admirable, podía gustar en la flor de mi edad. De color, un tono fresco, entre blanco y moreno; mis ojos, vivos, y mi vista fué largo tiempo muy penetrante. Mi cuerpo, que hasta entonces fué muy sano, fué invadido por la vejez, y con ella por el cortejo ordinario de enfermedades.» Cuando trata de su retiro, exclama con el corazón dolorido: «A pesar de todo eso, he gozado de una paz muy profunda y un placer que, desde que yo conocí lo que era la vida de los hombres, yo no he vivido sino en la soledad, y todo el resto del tiempo ha sido para mí un suplicio.» Ese solitario, con la figura plena de melancolía, que pasea

por el valle casi salvaje de Vaucluse: «pensativo, yo voy midiendo los pasos lentos y pesados, y yo paseo atentivamente mis miradas en torno mío para evitar la traza de todo ser humano sobre la arena. Nunca siento tanto temor como al encontrarme con personas que me conocen, porque, con la falsa serenidad de mi rostro y de mis palabras, pueden descubrir muy fácilmente por fuera la llamarada interior que me consume.» Este es el *retrato que no vió* o no interesó a Andrea del Castagno, cuando ejecutó el de Petrarca para figurar con el de Dante Alichieri.

El ilustre escritor señor Russoli, para terminar con la serie de planchas a todo color, nos proporciona el placer estético de presentar dos admirables reproducciones que, por su feliz resultado técnico, completan la seria, superando a todos los grabados ya comentados. La afortunada labor de reproducción, como de colorido y limpieza de estampación, coincide con la belleza de las dos composiciones elegidas: «El Salvador y San Juliano» y «La Trinidad, con San Girolano y dos Santos», obras ejecutadas al fresco en la *Chiesa della SS. Annunziata*, en Florencia. Acaso la más bella de las dos sea la de *El Salvador y San Juliano*. Los azules cobalto y el ultramar claro del celaje; la túnica violeta del Salvador; el carmín violáceo del manto del Santo; los tonos ocres claros de las manos y de los rostros, y el verde veronés claro del paisaje, con sus árboles de forma primitiva, todo ello fué captado por la fotografía en color, sin perder el valor cromático de la materia colorante. Las planchas ofrecen algo más y muy difícil de obtener; esto es, la seguridad de un dominio de la técnica al fresco, que en estas obras (no obstante algunas restauraciones) Andrea del Castagno llegó a una maestría insuperable. Vasari la consideró como «uno dei capo lavori de ll'artista da tutti glistudiosi, l'affresco fu eseguido, come il «S. Giuliano», nel 1454-55».

Y para terminar, se reproduce el magnífico retrato ecuestre del famoso *Nicolo 'Da Tolentino*, ejecutado al fresco, pero con sólo la tierra verde, lo que impresiona por su originalidad. La tan renombrada obra, dedicada como monumento en honor del bravo guerrero, que lo fué al servicio de Pandolfo Malatesta, fué creada por Andrea del Castagno en 1456. No obstante haber sufrido algunas restauraciones, como por ejemplo en el caballo, que fué restaurado por Lorendi di Credi en 1524, y el que hayamos encontrado en la *idea* de la composición y en el concepto cierta *semejanza* con el monumento a ll'Acuto, pintado por Paolo Uccello en 1436, este soberbio retrato de Nicolo 'da Tolentino por Andrea del Castagno es una de las obras que dejan una profunda impresión de genial dibujante que concibe en grado superlativo la gran escultura.—FRANCISCO POMPEY.

UN SERRANO EN GINEBRA (1)

Es España país olvidadizo, rico en generaciones perdidas. Las circunstancias vitales, no siempre vinculadas a los avatares políticos, mantienen lejos de la patria a una serie de españoles que buscan en la poesía una integración en el entrañable mundillo de sus amores. Estos españoles dan fe casi diaria y por escrito de sus nostalgias nacionales y procuran a golpe de verso aniquilar su extranjería. Clavan la pluma en la tierra española, la única donde saben que puede ésta echar raíces; cultivan la flor del lenguaje en un invernadero de cristales hostiles y avivan la vacilante llama de la inspiración bajo las bocanadas de palabras bárbaras de las encrucijadas cosmopolitas. Pero sus loables esfuerzos se ven en general mal recompensados. España no perdona fácilmente al que vive lejos de ella, y cuando los exégetas y los críticos fabrican sus antologías y definen sus generaciones, dejan al margen a muchos de aquellos que, lejos de la tierra natal, no dejaron pasar un solo día sin evocarla en sus versos. Esto contribuye a explicar el que un José María Souvirón no figure en la antología de «Cruz y Raya» y que un Gabriel García-Gill falte en la de «Gredos». Si por estos dos poetas me pone la amistad en el trance de jugar cañas, huelga decir que el censo es numeroso. A no dudar, llegará el día en que una antología les abra sus páginas y un erudito los estudie con afecto, pero por lo común ese día suele ser tardío para los poetas en cuestión, y bueno será, por lo tanto, anticipar a algunos de ellos, si no a todos, algo de la gloria debida con los pobres elementos a nuestro alcance.

El libro de Gabriel García-Gill irrumpe en el panorama poético español en un momento desfavorable, y de ahí su mérito. Escribir a la moda está al alcance de cualquiera, sobre todo si se tiene en cuenta que la moda es escribir mal. No es éste, por fortuna, el caso de García-Gill; procura él escribir bien, cosa que le hace, en cierto modo, luchar contra la corriente con tesón y denuedo. Pero el que García-Gill no se someta a las consignas del «realismo histórico» no quiere decir, ni mucho menos, que practique una evasión esteticista, que deserte del mundo donde vive. García-Gill cuenta con la realidad de las cosas, pero en vez de limitarse a dar testimonio de su presencia, procura trascenderlas para, a partir de ellas y por su mediación, alcanzar él una especie de vida perdurable. Podríase calificar acaso su postura de ascetismo panteísta. Todo poeta incurre en panteísmo en mayor o menor medida, por el hecho de intercambiar o identificar los

(1) Gabriel García-Gill: *En la plaza del hombre*. Agora, Madrid, 1960.

atributos de las cosas, cuando utiliza la metáfora. García-Gill va mucho más lejos: no se limita a identificar las cosas entre sí, sino que llega a identificarse él mismo con ellas. ¿Y cómo? Pues despojando a las cosas de sus accidentes, y así, al dejarlas reducidas a lo esencial, le es más fácil llevar a cabo el milagro de su transustanciación. Con esta reducción a lo permanente busca el poeta un doble propósito: perdurar y echar raíces, y no olvidemos que el primer paso para echar raíces es tener los pies, como García-Gill los tiene, bien afincados en la tierra. A este respecto, pues, conviene no perder de vista los supuestos geográficos del poeta: se impone pensar, por fuerza, en su adolescencia ciudadana de la Córdoba barroca y en su niñez campesina del Andévalo onubense. Si iniciado a la poesía a la sombra sacerdotal del grupo «Cántico», pronto irá despojándose de dalmáticas recamadas y clámides suntuosas hasta regresar, por la vía ascética, a la escueta naturaleza de su infancia, donde el encinar austero y la mina calcinada sustituyen a la torre octogonal y al patio de naranjos. Al despojar a las cosas tangibles de sus adornos y atributos, se va despojando a sí mismo, es decir, a su poesía, que si en el caso de J. R. J. queda desnuda, en el de García-Gill se ve en los puros huesos. Así no hay que extrañarse de que por él —ya uno y solidario con las cosas del campo— cruce un río, o de que nazcan setas en su tronco y bellotas en sus ramas. Los árboles de su niñez serrana, la encina, el alcornoque, simbolizan mejor que otra cosa esta poesía que echa raíces y busca la permanencia. Al término de su *catharsis* lírica, Gabriel García-Gill, niño de nuevo y para siempre, árbol él ya de poesía, se desnuda como de un ropaje de su propia corteza, de las planchas de corcho que lo aíslan de la eternidad y —al aire el tronco ferruginoso— sacude sus ramas y suelta versos como bellotas de oro.

La edición de «Agora» es de una pulcritud ejemplar.—AQUILINO DUQUE.

INDICE

Portada y dibujos del dibujante español Mateos.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	249
Administración...	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100	pesetas.
Un año	190	—
Dos años	350	—
Cinco años	800	—
Ejemplar suelto	20	—

TITULOS DE INMEDIATA APARICION

La Independencia Hispanoamericana, por Jaime Delgado.

Bolívar, por Juan Antonio Cabezas.

Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Hazañas americanas de un caballero andaluz), por Carlos Lacalle.

Drama y aventura de los españoles en Florida, por Darío Fernández-Flórez.

San Martín, por José Montero Alonso.

Escritores hispanoamericanos de hoy, por Gastón Baquero.

Bosquejos de Geografía Americana (dos tomos), por Felipe González Ruiz.

La música y los músicos españoles del siglo XX, por Antonio Fernández Cid.

Cincuenta poemas hispanoamericanos (hasta Rubén Darío). Selección y prólogo de José García Nieto y Francisco Tomás Comes.

Pedro de Valdivia, el capitán conquistado, por Santiago del Campo.

PRECIO DE CADA EJEMPLAR:

España, 15 pesetas - Resto del mundo, 0,50 dólares

Colección Nuevo Mundo

Boletín de suscripción

Don ....,

con residencia en ...., calle de

...., n.° ...., desea recibir

.... ejemplares de los títulos siguientes: (1)

- La Independencia Hispanoamericana.
- Bolívar.
- Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca.
- Drama y aventura de los españoles en Florida.
- San Martín.
- Escritores hispanoamericanos de hoy.
- Bosquejos de Geografía Americana.
- Cincuenta poemas hispanoamericanos.
- La música y los músicos españoles del siglo XX.
- Pedro de Valdivia, el capitán conquistado.

cuyo importe abonará ....

Indicar la forma de pago

.... de .... de 19..........

FIRMA

(1) Táchese lo que no interese.

REMITE

....

....

....

Rellene el presente Boletín y remítalo a: Distribución de Ediciones-INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA - Avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria) MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETÍN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de .... núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar $\frac{\text{a la presentación de recibo}}{\text{contra reembolso}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 195...

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

CIENCIAS ECONOMICAS

Cobos Cárdenas, Eduardo.—**La industria algodonera en Iberoamérica** (65 pesetas).

Fuentes Irurozqui, Manuel.—**Problemas de la economía iberoamericana** (50 pesetas).

Martí Bufill, Carlos.—**Nuevas soluciones al problema migratorio** (100 pesetas).

Navarro y Alonso de Celada, Gustavo. — **Las áreas exentas como instituciones de política aduanera utilizables para nuestro enlace con Hispanoamérica** (50 pesetas).

Onody, Oliver.—**Nuevas tendencias del comercio exterior del Brasil** (30 pesetas).

Pérez Ruiz, Antonio.—**La agricultura en Méjico** (35 pesetas).

Plaza Prieto, Juan.—**El comercio entre los países de Hispanoamérica** (35 pesetas).

Rafols, Wifredo de.—**Agroquimurgia en Iberoamérica** (40 pesetas).

Ramos Torres, José Ignacio.—**La balanza de pagos en los países hispanoamericanos** (45 pesetas).

Robert, Antonio.—**Perspectivas de la economía española** (60 pesetas).

Sedano Santos, Luis.—**La organización del crédito agrícola en Hispanoamérica** (50 pesetas).

Sobrados Martín, Francisco.—**La influencia de la minería en las economías de Chile y Bolivia** (50 pesetas).

Torrentes Secorun, Vicente, y Mañueco de Lecea, Gabriel.—**Las relaciones económicas de España con Hispanoamérica** (99 pesetas).

Varios autores.—**Aspectos económicos de la Europa actual** (25 pesetas).

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO